Morgen

Wochenschrift für deutsche Kultur

Zweiter Jahrgang / Nummer 51/52 / Berlin, 18. Dezember 1908

Zur Formulierung des Deutschtums / Von Oscar A. H. Schmitz

Wenn wir uns fragen, wie wir das formulieren sollen, was wir als wertvolles Deutsches in uns haben, gleichberechtigt mit Französischem, Englischem, Italienischem, geraten wir in Verlegenheit. Das Wort deutsch ist derartig zerschwatzt und hat so oft für teils sehr zweifelhafte Eigenschaftskomplexe als Parteiprogramm gedient, daß es in Gefahr ist, einen schlechten Klang zu bekommen. Dieser Verwirrung liegt eine allgemeine Uneinigkeit zugrunde über das, was deutsch ist. Wenn heute einer unter uns aufstünde von wirklich überragender Größe, und diese Größe würde nicht nur von uns, sondern auch von anderen Nationen als spezifisch deutsch empfunden, dann wäre es für den Intellekt leicht, das Deutschtum nachträglich zu formulieren. Gewiß, wir haben große Männer hervorgebracht, unter den größten sind nicht wenige Deutsche gewesen, aber Friedrich der Große lebte in gallischer Geistigkeit, Goethes Größe war gerade sein Weltbürgertum, und Bismarcks Amoralität ist deutschem Massenempfinden so fern, daß es einer lügenhaften Legende bedurfte, um ihn als Nationalheld möglich zu machen. Dieses Fehlen einer gewissen Lokalfarbe macht die größten deutschen Leistungen nicht geringer, es gehört fast zu ihnen, und es scheint, daß eine zu ausgesprochene Deutschheit hie und da sogar als Nachteil fühlbar wird. Sie macht Meisterwerke wie den Wilhelm Meister und den grünen Heinrich nur mit Vorbehalt und fast ausschließlich für die Landsleute ihrer Urheber genießbar, sie hindert oft den guten Durchschnitt, daß er sich zu freier Menschlichkeit erhebe. Vielleicht sind wir eben darum die Erfinder des Weltbürgertums, das in unserm geistigen Leben bis jetzt jedenfalls fruchtbarer war, als irgendeine programmmäßige Deutschheit, vom Vater Jahn bis zum Werdandibund. Selbst wenn dieses Fehlen einheitlicher nationaler Sitte und Kultur ein Mangel ist (und welcher Deutsche hätte das noch nicht empfunden?), heute, in der Zeit der Automobile und Luftschiffe, müssen wir uns mit ihm abfinden; es wäre einfach Zeitverlust und, wie alles Anachronistische, vermutlich erfolglos, jetzt noch künstlich einen deutschen Lebensstil nachholen zu wollen, nachdem wir alle unserer Zivilisationssphäre zuneigenden Nationen die nationale Gebärde an die gemeinsam moderne abdanken sehen. Damit soll keinem vaterlandslosen Internationalismus das Wort geredet werden, zu dem die Zeit, jedenfalls jetzt noch nicht, hinstrebt; denn wenn es wirklich einst zu einer parlamentarischen Staatengruppierung in Europa kommen sollte, so werden in dieser auch wieder die am einheitlichsten charakterisierten Länder die „leaders" und „speakers" sein. Unter einheitlicher Charakterisierung denke ich mir nicht nationale Tracht und Gesellschaftssitte, sondern pathoseloses Bewußtsein dessen, was man ist und was man kann, und phrasenlosen Verzicht auf das, wozu man nicht berufen ist, kurz, eine weithin verständliche Formulierung der Instinkte. In Einzelgruppen hervorragender Geister versteht man sich heute wohl, wenn auch rein gefühlsmäßig, über das, was im guten Sinne deutsch ist. Wenn wir darüber hinaus die großen Einigkeiten erzielen wollen, die ein Volk täglich

an seine Tugenden (virtutes) erinnern, so gibt es nur einen Weg, den der Aufrichtigkeit. Wagen wir zu sein, wer wir sind, hören wir auf zu mimen, was wir (oft töricht genug) sein möchten. (Ich denke dabei nicht weniger an Flotten- und Kolonialpolitik, als an gewisse untaugliche Versuche des „Gemüts", bildende Kunst hervorzubringen, und den „deutschen Schaumwein".) Dann wird vielleicht eine heute noch nicht übersehbare Deutschheit als unerwarteter Lohn kommen; aber wenn dies auch nicht der Fall sein sollte, wir werden wenigstens das entwickeln, dessen Mangel uns vorläufig als großes Volk hinter manchem kleineren, weniger begabten zurückbleiben läßt: uns fehlt als Nation noch die Männlichkeit, die sich als politische Reife im Handeln, als öffentliche Meinung im Denken zeigen müßte. Daß wir politisch unreif sind und in nichts — nicht einmal über unseren Größten und Unparteiischsten, Goethe — eine öffentliche Meinung haben, pfeifen die Spatzen auf den Dächern.

*

Viele unserer Blätter fühlen sich durch die Protektion der „höheren Kreise" bedientenhaft geschmeichelt. Als Gegengewicht gibt es nur doktrinäre Umstürzler mit beunruhigenden Manieren. Die Liberalen sind in Bürgerkleinmut befangen und geben lieber ihre sämtlichen Forderungen und freieren Einsichten auf, als daß sie mit dem Mann in der Bluse einmal gemeinsame Sache machen. Der Gentleman kann sich den Konservativen anschließen. Wie aber, wenn er außerdem zu denken gewohnt ist? So komisch es klang, man folgte wirklich in Deutschland einem dringenden Bedürfnis, als man eine national-soziale Partei gründen wollte, die „freies Denken gestattet, ohne daß man darum auf sein Patent als Reserveoffizier zu verzichten brauchte". Die Vereinigung von unabhängigem Geist und gesellschaftsfähigen Manieren ist in Deutschland politisch noch nicht vertreten. Auch ist Reserveoffizier noch nicht gleichbedeutend mit Gentleman.

Diese mehr zu fühlenden, als restlos darstellbaren Zustände würden allein schon eine fruchtbare deutsche Entwicklung unmöglich machen; aber es wird noch viel schlimmer dadurch, daß wir zwei konkrete Pfähle im Fleisch tragen, die eine normale Durchblutung des Volkskörpers unmöglich machen: das eine Uebel ist politischer Art und darum besonders greif- und wägbar. Ich spreche vom Zentrum, dieser Partei, die viele deutsche Kulturwerte negiert und sich ihre Instruktionen von einem Manne in Italien holt, dem sich Italien selbst längst entzogen hat. Solange dieses Konglomerat heterogenster — aristokratischer, bürgerlicher und nahezu sozialistischer — Elemente eine Partei heißt, wird uns auch der Parlamentarismus wenig helfen, denn zum Parlamentarismus gehört ein Parlament, d. h. eine Vertretung der politischen Meinungen und wirtschaftlichen Interessen. Eine Partei aber, die weder politisch noch wirtschaftlich gebunden ist, weder in Fragen der Landesverteidigung, noch der Zoll- und Wirtschaftspolitik nach Grundsätzen handelt, mit denen andere Parteien als Freunde oder Gegner rechnen können, eine Partei, die vielmehr ein außerpolitisches, ja antipolitisches Element in den politischen Kampf trägt und für die Bewilligung ihrer Forderungen leichten Herzens nach links und rechts Konzessionen machen kann, eine solche Partei hat es nie gegeben und gibt es nur in unserem Lande. Indem sie für ihre Zwecke bald antisoziale Gesetze unterstützt, dann wieder nationale Forderungen ablehnt, verhindert sie, daß ihre Mitglieder sich je über die politischen und sozialen Fragen sachliche Meinungen bilden, d. h. zur parlamentarischen Reife gelangen. Gewiß, alle Parteien können und müssen lavieren, ohne eine Dosis Opportunismus ist keine Machtgruppierung zu halten; aber es gibt Grenzen. Die Konservativen können einfach nicht für Freihandel, die Sozialdemokraten nicht für neue Flottenvorlagen stimmen, und selbst der Liberalismus ist trotz seiner augenblicklichen Flauheit gebunden. Auch in England hatten politische Parteien religiöse Programme, aber das religiöse Element, von dem die englische Entwicklung zum Parlamentarismus getragen wurde, war klar national und einseitig, ja blind demokratisch, die rohe Energie, welche zur definitiven Formung des englischen öffentlichen Lebens gedrängt hat, diesem wunderbaren Gleichgewicht aristokratisch-kon-

servativer und demokratisch-liberaler Tendenzen, dieser Versöhnung von Ueberlieferung und Entwicklung. Ganz anders die religiös-opportunistische Politik des Zentrums: Sie hindert die Formulierung der Bedürfnisse der Rasse und des Zeitalters.

Unser anderes zersetzendes Element ist der Antisemitismus — nicht der politische (den gibt es eigentlich nicht für sich; er ist nur eine Nuance der konservativen Parteien und als solche nicht tadelnswert); sondern der Antisemitismus als Stimmung in den mittleren Schichten der Bildung. Er wendet sich gegen diejenigen, ohne welche das deutsche geistige Leben, im Augenblick wenigstens (es ist nun einmal so), nicht denkbar wäre. Er ist ein Hort derer, in denen das arische Blut verarmt und zum Wettkampf zu träge geworden ist. Sie identifizieren sich willkürlich mit den Tugenden der Ahnen, die sie in ihrem Sinne rationalistisch interpretieren, karikieren und galvanisieren. Auch sie wenden sich ab von der sachlichen Wirklichkeit und finden sich zusammen in dem negativen und zweifelhaften Ruhm, keine Juden zu sein. Leise vermengt sich ihnen das Jüdische mit dem Gallischen, dem Romanischen, dem Fremdländischen überhaupt, ja fast alles, was heute daheim lebt und blüht, scheint ihnen rassenfremd und Baalsdienst. Auch diese Puritaner hemmen die sachliche Formulierung der Rasse, deren Tugenden sie gepachtet zu haben glauben, durch tote, moralistische Forderungen.

Nur durch diese hoffnungslose Zerfahrenheit, die jedes geschlossene Vorgehen und eine zwingende öffentliche Meinung hindert, konnte das persönliche Regiment trotz seinem unaufhörlichen Fiasko zu solcher Blüte gedeihen. Wie soll denn ein Kaiser eine unklare öffentliche Meinung nicht als Bagatelle behandeln? Darum steht bei uns vieles, was geistig ist, im Widerspruch zu denen, die das Reich darstellen. Darum ist die Kunst des Kaisers die Unkunst, darum verschreit die Majorität der Deutschen die neue deutsche Geistigkeit als undeutsch. Die herrschende Staatsform ist das Königstum von Gottes Gnaden, die herrschende Religion das Christentum, aber die Wissenschaft und die von allen Gebildeten zugestandene Weltanschauung schließt die Existenz eines persönlich eingreifenden Gottes und eine Offenbarung aus. Die herrschende Kunst ist schlecht, alle Menschen von Geschmack — und ihre Zahl ist schon Legion — verschmähen es, sich mit ihren Werken zu umgeben. Bis hinauf in die Welt der Exzellenzen, ja bis dicht in die Nähe des Kaisers sind diese Erkenntnisse gedrungen, trotzdem bleibt eine Konstellation der geistigen Werte bestehen, die nur unter ganz besonderen Umständen dem Talent, dem selbständigen Kopfe eine offizielle Stellung und damit Machtausübung ermöglicht. Und dies ist der Grund, warum die Nichtformulierung des deutschen Geistes ein Unglück und eine Schmach ist. Darum werden die wichtigsten Angelegenheiten eines intelligenten Volks unintelligent geführt.

Man müßte einen öffentlichen Anzeiger gründen und vor dem etwas anspruchsvollen Namen: „Der deutsche Genius“ nicht zurückschrecken. Hier wären monatlich alle die Fälle anzuzeigen, in denen bei uns irgendeine lebhafte Regung oder bemerkenswerte Fähigkeit geistiger, künstlerischer, aber auch jeder andern Art von herrschender Stelle unterdrückt wird, ferner alle Gelegenheiten, bei denen hohe Aufgaben unfähigen Händen anvertraut werden, während Fähige vorhanden, aber von einem nicht hinreichend gesinnungstüchtigen Kopf gelenkt sind, oder wo tüchtige Leute aus unsachlichen Gründen entfernt werden. Eine historische Ecke über ähnliche Fälle der Vergangenheit wäre lehrreich. Die besten Namen deutscher Intelligenz und Genialität müßten die Einzelfälle aus ihren Gebieten beleuchten. Die Zeitschrift, die rein belehrenden tendenziösen Charakter haben und auch persönlichen Klagen mit sachlicher Begründung Raum geben könnte, sich aber von dem ausfallenden Jargon unserer radikalen Blätter freihalten müßte, wäre in Freiexemplaren den Marschallämtern, den Ministerien, den Abgeordneten und allen höheren Stellen zuzusenden. Das wäre vielleicht ein Beginn der Formulierung des wertvollen Deutschtums gegenüber dem offiziellen, das uns vor aller Welt blamiert. Die rein satirische Tätigkeit unserer bisweilen vorzüglichen, wenn auch zu jakobinerhaften Witzblätter genügt nicht.

Mariä Himmelfahrt / Von Peter Hille

Und sie lebten zusammen, Erinnerung und Vorbereitung auf das Bereitete, die Mutter mit heilig Heldentum gewordenem Schmerze, ehrfürchtiger Sehnsucht voll, nach dem Kinde, dem Sohne, der verklärt ihr Gott und Herr und Richter geworden.

Und da die Erdenschicht der Himmelsmutter von den abtragenden Tagen ganz hinabgeholt war in das Reich, das nichts wird: die Vergangenheit, die nur in Träumen, in nachgeborenen Sinnen steht, stand Engeljubel auf der Wacht von der festlich zarten Luft her bis hinauf zum heiligkeitverborgenen Kraftlichturquell. Wie ein Kranz legten sich kindliche Fittige um des Gewandes lichtweichen Saum. Kindheitwichtige Wangen, lang vor Purpurlast, legten sich seitlich und lehnten still bewundernd sich auf, und nun ging es empor.

Es lockten und holten und hoben die starkholden Klänge höher und höher durch die blausilberne Luft.

Und es ergoß sich ein grüßendes Licht in gewaltigen Garben: die Krone des Himmels.

Die der Verklärung zuschwebende Heilige fühlte es, das duftende Licht sang wunderhold, aber noch verstand die Erdentlassene nicht diesen sinnereichen Sang.

Knabentraute Blicke, ehrerbietig sohnhaft grüßende Blicke halberwachsener Engel gestalteten Ehrfurcht; Ehrfurcht auch sprach der Ernst des sehnigen Leibes, die feste Anmut gedeihender Glieder. Hier sprach und diente der Strahlenleib. Aus den Engeljünglingen aber sprühete erkennende Vorahnung. Blitzende Harmonien wehrhafter Engel!

Nun jubelt schon wie einholend hernieder in den lichtstarkweichen, holdgewaltigen Reigen des Lichtes der Seligkeit All.

Und immer näher wuchsen ihr entgegen die Arme des Himmels, und in ehrendem Jubel trat er aus seiner Pforte.

Und vor ihr stand wieder in seinem Strahlengeschwinge der Verkünder Gabriel:

„Königin des Himmels, sei gegrüßt!“

Dann faßte er ihre ergebene, frommschmale, sich fügende Hand und führte die frommvorsichtige Mutter der Heiligen ein in die Halle der Seelen.

Lieblichste Zartheit der Töne keimt auf und empor zu begeistert erschwungenen Blüten der Freude.

Jauchzend wie eine Palme, wie ein Baum der Melodie, stand und starb in Höhe die Feier des singenden Himmels.

Bläße bezog noch einmal die Wangen.

Sie ruhete erst, ihre Augen schlossen sich, und ihre erdgewohnten Sinne sammelten sich für die Ewigkeit.

Nun stand sie im Schaum der Engel und lebte den Himmel, und die stillen Jubelwonnen erhabener Macht.

Sie lebte sich eins mit allen, und sie sah und fühlte das tiefrote Leidenverklärungsfeuer, das aus der Gottheit kam.

Und zitternd sank sie nieder.

„Jesus, mein Sohn, mein Heiland, mein Gott!“

Dann aber erhob sie ihr Antlitz, ihre Arme wuchsen schräg und verlangend:

„Mein Kind!“

Sein schulterschöner Leib, der nur noch die Schönheit des Leidens weist, in Perlmutterweiche durchgeistigt, flimmert nun; da er sich vorbeugt, wachsen wie Trauben die tiefrotklaren Tropfen der Herzenswunde und kommen reichlicher über den lippenleuchtenden Rand.

Maria schrie auf, aber die klare Glut des menschenfeierlich gütig zarten Auges sagte ihr, daß nur Freude das Blut trieb und die stärker flutende Gnade: Gotteswonne.

Dann fühlte sie seine edellautere, jährot durchleuchtete Wundmalhand tief in ihrer durchsichtigen Seele, und sie hielt still, als sich der Reif der Gnadenmacht auf ihrem Haupte nun rückte, der weiche, wie duftiger Kranz kühlend belebende Reif, und sein von Güte wie Schwermut überlastet geneigtes Wort klang: „Mutter, Königin des Himmels, der Gnade und der Milde, neben mir soll dein Platz sein und nahe mein Ohr deiner Fürbitte Mund."

Da fühlte sie die tiefe Weihe in ihrer Würde und freute ihrer milden Macht sich und freute sich in Gott, daß das Wort Fleisch geworden war, in ihr und allen Menschen der Vollendung zu wohnen.

Nie hätte sie vordem gedacht, daß sie eine Krone zu tragen vermöchte, doch die war Gnade nur und Zeichen der Gnade, und so trug sie gern das Wahrzeichen weiblicher Hilfe, trug es zur Rettung, zu Macht und Frommen der Bedrängten.

Und ihre Rechte trug als Herrscherzeichen die Lilie.

Um ihrer Ruhe Füße aber kauerten, lebendig trauter Schmuck, die Engel.

Und wieder keimt es tief auf, wird starker Ton und geht noch einmal über in die brausenden Jubelblumen himmeldurchwogenen Willkommens.

Wie müde schloß noch einmal die so Empfangene die Augen: noch empfand sie das so lauter, zu höchst verklärt Gewandelte wie in scharfem Rausch.

Und froh schon schwankte ihre Seele, die festlich bleiche, wundertätig holde Wundmalhand des Sohnes umschließt ihre Finger und gibt ihr Halt vor der Seligkeit, und ihre Sinne werden heilig.

Es zieht vorbei, ringelhaarig, um die klare Stirn sich verneigende Engelsscharehrfurcht.

Nun ist sie, fühlt und sieht sich innerlich ganz: Maria. Da, aus einem Antlitz leuchtet so still selbstlose Treue, liebevoll verehrend, traulich voll heimischen Glückes, und dieses Antlitz sagt: ich bin Josef.

Und sie freuen sich aneinander.

Die matronenhaft gütige, derbmilde Basenseele und der amtsschlichte Priestergeist mit frohstiller Miene: Anna und Zacharias!

Gottlohnend, voll Kraft wilden, treuherzigen Feuers: Faustkampf der Buße — des stillen Priesters Sohn.

Und an die sehnig heiße wallt die weiße, rosenscheindurchhauchte Liebesgestalt des anderen Johannes.

Die Blutrosen, wie der frohe, sanfte Heldenblick, der Triumpfblick des willig hingegebenen Lebens, ein so froh ruhender Siegesblick — Stephanus ist das.

Werkmannsfreude wie einer hat ein Haus gebaut, und es ist ihm gelungen: so Petrus.

Wieder einer, der hat angesiedelt und verpflanzt: ein edelbartiger Weltbürger und Ordner von hüben und drüben: Paulus.

Auch der Himmel wächst. Das Reifen und Recken geistiger Glieder verklärter Jugend ist da und bräutliche Stille, heiliges Forschen und Denken, Danken und Senden geistiger Güter: das ist der Himmel.

Das Wort war Fleisch geworden und hatte gewohnt in ihnen allen. Nun waren auch sie Geist geworden und nachgegangen dem wieder Vergeistigten.

Und Liebesholdlaut reinster Engelsstimmen war Gespräch und Tat und Duft und Wärme, und Farbe, Leuchtkraft der innigsten Seele.

Zum ersten Male veröffentlicht aus der nachgelassenen Dichtung Mysterium Jesu. Die Manuskriptkiste enthielt ungefähr zweitausend einzelne völlig ungeordnete Papiere. Es glückte, das ganze Werk zusammenzustellen, wie die gleichfalls gefundene Inhaltsangabe (Tafel) von der Hand des Dichters beweist. H. W.

Eine Beichte / Roman von Maxim Gorki

Schluß

Das Wunder

Der Pilger erzählt Matwjej vom Volke, dem Gottesschöpfer und schickt ihn in eine Fabrik. Hier lernt Matwjej das Volk und seine schöpferische Kraft kennen und zieht schließlich als begeisterter Apostel des Volkes hinaus.

Im Gouvernement Kasan erlebte ich den letzten Schlag — den Schlag, der den Bau des Tempels vollendet.

Es war in der Einsiedelei der sieben Seen, bei einer Prozession mit dem wundertätigen Bilde der Gottesmutter — man erwartete an jenem Tage die Heimkehr des Bildes aus dem Kloster nach der Stadt — ein feierlicher Tag.

Ich stand auf einem Hügel am See. Alles ringsum war von Menschen angefüllt, und in dunklen Wogen strömt der Volkskörper den Klostertoren zu, schlägt und klatscht gegen die Klostermauern, und die Sonne geht unter, und grellrot glühen ihre herbstlichen Strahlen. Die Glocken beben, wie Vögel, die sich anschicken, ihrem Liede nachzufliegen, und überall schimmern rötliche Menschenschädel gleich rosigen Mohnköpfen in den Strahlen der Sonne.

Am Tore des Klosters erwarten sie das Wunder, in einem kleinen Wägelchen liegt unbeweglich ein junges Mädchen, sein Gesicht ist erstarrt wie weißes Wachs, die grauen Augen sind halb geöffnet, und nur an dem leisen Zittern der langen Wimpern merkt man das Leben in ihr.

Neben ihr stehen die Eltern — der Vater, ein hochgewachsener Mann, kahl und graubärtig, mit einer großen Nase, und die Mutter voll, mit rundem Gesichte; sie hat die Brauen hochgezogen und die Augen weit geöffnet, und die Finger bewegend, blickt sie vor sich hin, und es scheint, daß sie jeden Augenblick aufschreien wird, durchdringend und voll Leidenschaft.

Leute kommen hinzu, schauen der Kranken ins Gesicht, und der Vater spricht, seinen Bart schüttelnd, mit gemessener Stimme:

„Habt Mitleid, ihr Rechtgläubigen, betet für eine Unglückliche, seit vier Jahren ist sie gelähmt an Händen und Füßen, bittet die Gottesmutter um Hilfe, der Herr wird euch eure frommen Gebete vergelten, helft ihren Eltern des Kummers Herr werden!"

Offenbar hat er das Mädchen lange in den Klöstern umhergefahren und schon die Hoffnung auf ihre Heilung verloren — ohne Aufhören leiert er dieselben Worte herunter, und sie klingen tot in seinem Munde. Die Menschen hören seine Bitte, bekreuzigen sich seufzend, und die Wimpern des Mädchens zittern immerzu über den schmerzerfüllten Augen.

Zwanzig gelähmte Mädchen habe ich vielleicht gesehen, Dutzende von Fallsüchtigen und anderen Kranken, und immer war mir der Anblick peinlich, Mitleid hatte ich mit den Aermsten, wie sie so dalagen und vergeblich das Wunder erwarteten. Noch nie aber hatte ich das Mitleid so stark empfunden wie diesmal.

Eine große, stumme Klage stand in dem weißen, halbtoten Gesicht der Tochter geschrieben, und wortloser Kummer hatte die Mutter fest umfangen. Beklommen ward mir ums Herz, ich ging fort von ihnen, und konnte sie doch nicht vergessen.

Tausende von Augen schauen in die Ferne, und rings um mich schwebt wie eine Wolke ein starkes, volles Flüstern:

„Sie bringen es! Sie bringen es!"

Langsam und schwerfällig kommt das Volk bergauf gezogen, wie ein dunkler Meeresschwall, das Gold der Fahnen schwebt darüber wie ein rötlicher, helle Funkengarben sprühender Schaum, und gleichmäßig schwankt und schwimmt darüber hin, gleich einem feurigen Vogel, das im Sonnenlicht erstrahlende Bild der Gottesmutter.

Vom Körper des Volkes löst sich tausendstimmiger Gesang wie ein gewaltiger Seufzer:

„O gnadenreiche Beschützerin, Mutter des höchsten Herrn!"

Dumpfe Rufe unterbrechen den Gesang:

„Vorwärts! Immer rascher, vorwärts!"

Im Rahmen des blauenden Waldes lächelt strahlend der See, das helle Sonnenlicht versickert im Walde, und der eherne Glockenhall tönt froh durch die Weite. Ringsum sind kummervolle Gesichter, rauscht das leise, traurige Flüstern des Gebets, blicken tränenverschleierte Augen, fahren das Kreuzeszeichen schlagend, tausend Arme durch die Luft.

Ich fühle mich einsam. Alles das ist für mich nur trostlose Verirrung, voll ohnmächtiger Verzweiflung und müder Erwartung der Gnade.

Von unten her kommen die Menschen, ihre Gesichter sind mit Staub bedeckt, der Schweiß trieft von ihren Wangen, sie atmen schwer, blicken so seltsam, als sähen sie nichts und stoßen sich gegenseitig, auf den Beinen schwankend. Leid tut mir's um sie und um die Kraft ihres Glaubens, die in die Luft emporlodert.

Kein Ende nimmt der Menschenzug!

Laut und lebhaft, doch dabei finster und gleichsam vorwurfsvoll hallt durch die Luft der gewaltige Ruf:

„Freue dich, du Gnadenvolle, freue Dich!"

Und weiter heißt es:

„Vorwärts! Rascher, rascher!"

In der Staubwolke hunderte schwarzer Gesichter, tausende von Augen, wie die Sterne der Milchstraße. — Alle diese Augen sind wie die glühenden Funken einer einzigen Seele, die voll Begierde irgend eine unbekannte Freude erwartet.

Wie ein einziger Leib schreiten die Menschen dahin, schmiegen sich dicht aneinander, fassen sich bei den Händen und gehen so rasch, als sei ihr Weg furchtbar weit, sie selbst aber wären bereit, ihn jetzt sogleich, ohne Unterbrechung, bis ans Ende zu durchmessen.

Meine Seele zittert heftig in unbegreiflicher Sorge — wie ein Blitz ist in meiner Erinnerung das große Wort des Pilgers aufgezuckt:

„Das Volk — ein Gottschöpfer!?"

Und ich stürmte vorwärts, eilte dem Volke entgegen, stürzte vom Berge herab mitten in die Massen hinein, und ging mit ihnen, und sang aus voller Brust:

„Freue dich, du gnadenvolle Kraft aller Kräfte!"

Sie umfingen mich, zogen mich mit, und ich schwamm daher im Strome ihres heißen Atems. Keine Erde war unter meinen Füßen, und ich selbst war nicht, und auch die Zeit war nicht, sondern nur Freude, Freude, so unermeßlich wie der Himmel. Ich war eine von Glaubenslust durchflammte Kohle, war unscheinbar und groß, gleich allen denen, die mich in dieser Stunde des gemeinsamen Fluges umringten.

„Ich schreite!"

Unaufhaltsam fliegt über die Erde das Volk dahin, bereit, über alle Hemmnisse und Schluchten, alle Zweifel und düsteren Befürchtungen hinwegzueilen.

Dann machte alles rings um mich Halt, Verwirrung entstand — und plötzlich sah ich mich neben dem Wagen mit der Kranken, während ringsum alles schrie und tobte:

„Das Bittgebet! Das Bittgebet!"

Eine große Aufregung entstand — man stieß den Wagen, der Kopf des Mädchens wankte kraftlos hin und her, die großen Augen blickten voll Furcht. Dutzende von Augen lenkten ihre Strahlen auf die Kranke, über ihrem schwachen Körper kreuzten sich Hunderte von Kräften, die von dem gebieterischen Wunsche hervorgerufen waren, die Kranke vom Lager aufstehen zu sehen, und auch ich schaute in die Tiefe ihres Blickes und sehnte gleich allen anderen nichts so sehr herbei, als daß sie aufstehen möchte — nicht meinetwillen und nicht um ihretwillen, sondern um eines ganz andern Großen willen, mit dem verglichen sie und ich nur leichte Federn in der Flamme einer Feuersbrunst waren.

Wie der Segen die Erde mit seiner lebendigen Feuchtigkeit tränkt, so sättigte das Volk den ausgetrockneten Körper des Mädchens mit dieser seiner Kraft und flüsterte mir und ihr zu:

„Steh auf, Geliebte, steh auf! Erhebe deine Arme, fürchte Dich nicht! Steh nur auf, steh furchtlos auf! Du Kranke, steh auf! Du Geliebte! Hebe deine Händchen empor!"

Hunderte von Sternen gingen in ihrer Seele auf, rosige Schatten erglühten auf dem toten Gesicht, noch weiter öffneten sich die freudig erstaunten Augen, und langsam die Schultern bewegend, hob sie demütig die zitternden Arme empor und streckte sie gehorsam vorwärts — ihr Mund war geöffnet, und sie glich einem jungen Vogel, der eben zum erstenmale sein Nest verläßt.

Da ging ein Ach! rings durch die Massen, als wäre die Erde eine eherne Glocke, und irgend ein Riese Swjatogor läutete sie mit aller Kraft; und das Volk erbebte, und wich zurück, und schrie durcheinander:

„Auf die Beine! Helft ihr doch! Steh auf, Mägdlein, auf die Beine! Richtet sie auf!"

Wir faßten das Mädchen, richteten es empor, stellten es auf die Erde und stützten es leicht; sie aber neigt sich vor, wie eine Aehre im Winde, und ruft:

„Meine Lieben! O Gott! O Himmelskönigin! O ihr Lieben!"

„Geh!" rief das Volk, „geh!"

In Schweiß und Tränen ist sein Antlitz gebadet, und durch die feuchten Schleier der Tränen blitzt gebieterisch seine wundertätige Kraft — der Glaube an seine Macht ist's, der das Wunder schafft.

Still schreitet die Gerettete zwischen uns dahin, vertrauensvoll schmiegt sich ihr wiederbelebter Körper an den Leib des Volkes, und ganz weiß wie eine Blume lächelt sie und spricht:

„Laßt mich — ich kann allein gehen . . ."

Sie bleibt stehen, sie schwankt — sie geht! Sie geht wie auf Messerschneiden, aber sie geht doch allein, sie hat Furcht und lacht wie ein kleines Kind, und das Volk ringsum ist gleichfalls so gut und zärtlich zu ihr wie zu einem Kinde. Ihr Körper ist erregt und bebt, die Arme hat sie vorgestreckt und sucht mit ihnen einen Halt in der Luft, die gesättigt ist von der Kraft des Volkes, von allen Seiten halten und stützen sie Hunderte von hellen Strahlen.

Am Tor des Klosters verlor ich sie aus den Augen und kam nun ein wenig zur Besinnung. Ich schaue ringsum: überall ist Feiertag und feiertägliches Treiben, Glockengeläut und lebhaftes Gemurmel des Volkes, am Himmel leuchtet glühend die Dämmerung, und der See ist vom Purpur ihres Widerscheins vergoldet.

Ein Mensch geht an mir vorüber und fragt lächelnd:

„Hast du es gesehen?"

Ich umarmte und küßte ihn wie einen Bruder, den ich nach langer Trennung wiedersah, und sonst fanden wir kein Wort weiter, das wir einander gesagt hätten. Lächelnd und schweigend gingen wir auseinander.

. . . In der Nacht saß ich im Walde am See, wieder allein, doch nun schon seelisch für immer unzertrennlich verbunden mit dem Volke, dem Gebieter und Wundertäter der Erde.

Keine Worte habe ich, um die Begeisterung, das Entzücken dieser Nacht zu schildern, als ich dort einsam im Dunkeln die ganze Erde mit meiner Liebe umfing, als ich auf dem Gipfel all des Erlebten stand und die Welt als einen feurigen Strom lebendiger Kräfte sah, die sich alle zu vereinigen streben in dem einen, mir unsichtbaren Ziele.

Doch ich hatte die freudige Erkenntnis, daß die Unbekanntschaft mit dem Ziel für mich die Quelle endlosen Wachstums meines Geistes und großer irdischer Freuden ist, und daß in dieser Unendlichkeit ungemessene Wonne für die lebendige menschliche Seele liegt!

Am Morgen ging auch die Sonne für mich mit einem andern Antlitz auf — ich sah, wie ihre Strahlen behutsam und sanft in das Dunkel einfielen und es verdrängten, wie sie von der Erde die nächtlichen Schleier hinwegzogen und sie im blumigen, üppigen Schmuck des Herbstes vor mir stand — ein Smaragdenfeld für die großen Spiele der Menschen, für den Kampf um die Freiheit dieser Spiele, eine heilige Stätte für die Wallfahrt zum Feste der Schönheit und Wahrheit!

Ich sah sie, meine Mutter, im Raume zwischen den Sternen — und wie stolz schaut sie mit ihren Ozeanaugen in die unendliche Weite. Ich sah sie gleichsam als eine Schale, gefüllt mit dem roten, lebendigen, ewig siedenden Menschenblut, und ich sah ihren Gebieter — das allmächtige, unsterbliche Volk!

Es beflügelt ihr Leben durch die Größe seines Handelns und Hoffens, und ich bete:

„Du bist mein Gott und der Schöpfer der Götter, die du gewebt hast aus den Schönheiten deines Geistes in der Mühsal und Qual deines Suchens!"

Das ist mein Glaube und mein Bekenntnis!"

... Und nach alledem kehrte ich dahin zurück, wo die Menschen die Seelen ihrer Nächsten aus der Knechtschaft der Finsternis und des Aberglaubens befreien, das Volk in eins versammeln, ihm Belehrung geben, über sein eigenes verborgenes Selbst, ihm helfen, die Kraft seines Willens zu erkennen und den Menschen den einzigen wahren Weg zu zeigen, der zur Einigung aller in dem großen Werke der Erschaffung des einen, alleinigen Weltengottes führt! ...

Der Derwisch / Von Else Lasker-Schüler

Die englischen Damen reiten jeden Abend auf ihren Eseln die heiße Gräberstraße entlang, die heiligen Katzen hinter den Gittern der Gräber blicken schon weltlich. Der Derwisch tanzt. Die Ladies mit den hellen Augen like the spring hören auf zu zwitschern, aber die blauen Schleier ihrer Hüte zittern. Mein Herz wird täglich magerer in der Brust, wie die Mondhälfte in den Wolken. Die zarten Hälse der Abendländerinnen heben sich aus dem Rand ihrer durchsichtigen Kleider, darinnen ihre Leiber wie in gläsernen Vasen stehen. Ich aber trage den lammblutenden Hirtenrock Jussufs, wie ihn seine Brüder dem Vater brachten. Und die jungen Dromedare und Kamele weide ich, tränke sie mit dem Wasser der Brunnen. Und abends, wenn der Derwisch tanzt vor der kleinen rissigen Moschee, schenke ich den jungen Höckertieren meine Datteln und Feigen, daß sie nicht nach mir schreien. Nie hat ein Sohn oder eine Tochter der Stadt in die Augen des Derwischs gesehn, es warteten heimlich die Prinzessinnen Cairos vor seiner Wimper finsterer Sonne. Alle goldenen Bilder küßten die Moschee, da sie den Derwisch gebar. Ich reiche ihm Labung im Kelch der Derwischlilie und blase den aufgewirbelten Sand, Ismael Hamed zu, der lehnt am Dorn der Oase und hat das Jenseits verloren. In einer Sänfte tragen Priesterknaben den erschöpften Priester schaumgeronnen in das Priestertum. Auf ihren Eseln reiten die englischen Damen die heiße Gräberstraße bergab an glänzende Pupillengitter vorbei, der buntbetenden Nacht zu. Kostbare, allahgeweihte Teppiche fallen von den Dächern der Häuser bis auf die Steine der Straße und erwarten die roten Füße des Feiertags Jom 'äschûrâs. Der treibt am 10. des Monats Muharram das Blut der Stadt; den Enkel Mohammeds, der an diesem Tage bei Kerbela getötet wurde, lebendig zu halten. Ich jage meine Dromedare hintereinander und Kamele nach Karawanenart. Durch die Straßen springen schon in tollen Sprüngen Männer, ihre Schultern schaukeln auf und ab, wie die irdenen Krüge des Brunnens. Christenhunde flüchten vor Steinwürfen, den Juden ist das Mensch-

vergießen ein Greuel. Vornehme Araber, Staatsleute, Priester in gestickten Satteln ziehen auf hochmütigen Pferden vorbei. Unter die Hufe unzähliger Tierbeine werfen sich unzählige Leiber. Mir klebt das Blut schon schwarz auf den Lippen. Blutweihrauch entströmt den Poren der Stadt. An die geöffneten Haremsfenster drängen sich die Frauen. Sichelaugen, mandelgoldene, zimmtfarbene, Schwärme von schillernden Nilaugen, schweben über den tötlichen Zug. Mit Peitschenhieben züchtigen sich die jungen Heiligen, Andere wetzen Waffen an der Säule ihres Rückens. Waghalsig über die Gelände des Daches beugen sich die englischen Ladies, werfen halbaufgeblühte Nachtschleierknospen und Mondschatten über den Derwisch. Der sitzt auf einem Kamel, allahtrunken und trägt die weiße Taube Mohammeds, das Licht des Jenseits auf dem goldenen Ast seines beringten Fingers. Ich schreie. Der Derwisch winkt. Ein junger Edelmohamedaner wirft sich unter seinen frommen Reiterschritt; aber ich besteige den hinteren Buckelteil seines Tieres und halte mich am Schwanze fest, da es zu stolpern droht über zermalmte Leichen. Manchmal wendet der Derwisch seine goldene Stirne leise gegen meine. Von Gold sind die feinen Flügel seiner Nase. Meine Glieder halten den Odem ein und lauschen Melodieen nach: Am Tigris steht ein Palast, der gehört meinem Vater und meiner Mutter, die schlummern schon sieben Jahre im Gewölbe. Meiner Mutter Hände sind zwei einbalsamierte Sterne, und der Bart des weißbärtigen Paschas fiel: ein silberner Vorhang über stolze Vorfahren. Und ich vertauschte den Prinzessinnenschleier mit dem armseligen Rock der Weide. Nun bindet Ismael-Hamed die jungen Lasttiere. „Bocknäsig ist Abba sein langhaariges Kamel, und Rebb wirft mit dem Schwanzwedel meinen Fez vom Kopf, und meine Kamelin liebt Amm, ein Dromedar aus Ismael-Hameds Herde.“ Der lächelnde Derwisch beugt den Oberkörper feierlich im Wandel: Nacht und Tag — die glitzernden Perlenquasten des königlichen Sattels klingen über Beduinenhände, wie über braune Teppichfransen. Unser Tier sinkt in eine Blutlache, warm tröpfelt es von meinem Gesicht, es sind lebendige Regentropfen, bald naht die Zeit des segnenden Himmels; Allah begießt die Welt mit seinem Saft. Aber Ismael-Hamed wird die duftenden Wunder, die wachsen werden, nicht sehn, er hält den Kopf in seinem Nacken versteckt. Schmächtige Knaben wetteifern um den schnellen Weg ins funkelnde Jenseits, aber unser Kamel will nicht über ihre verhungerten Körper traben. Der Kinder Lockrufe übertönen die wilden Gebete der Halbpriester. Mich beschnüffelt schon die Plattnase eines Einhöckers und drängt mit seiner Gurgel ungeduldig nach meinem Rücken. Der Derwisch gibt den kleinen Bettlern ein Zeichen, sich zu entfernen. „Herr, warum verschließt du ihnen das Tor zum goldenen Garten? Und weißt doch, daß ihre Väter sich auflehnen wider den Koran. Sollen sie büßen wie Ismael-Hamed der Hirte? Er trägt statt dem Lichte das finstere Bild seines ungläubigen, geschlagenen Vaters in der Brust und schämt sich, mich anzublicken, weil er so arm ist. Und ich verträumte ein verklärter Grund, hinter deiner frommen Schönheit, ihm ein Jenseits zu suchen im Damast des reichen Zuges. Herr, verzeih' mir den bösen Gedanken, ich hoffte, daß einer der Geweihten verlöre seine Seligkeit vor der dämmernden Stufe des Todes!“ Nach der Richtung der zerlumpten Kinder tastet fürsorglich der erschrockene Derwisch. Die bauen ihr Leben auf, Kopf auf Kopf, und spielen Pyramide. Ich hänge über den Rücken des Tieres allem Blute nach, aber die Wimper des Priesters ergreift mich; der Schatten seiner leeren Augenhöhlen fällt über die blutende Stadt. In Allah ruht sein frommsüchtiger Vater, der ihm die runden Lichte ausgestochen hat. Wir waten rot über aufspritzendes Grellrot. Wir reiten in einem Gemälde. Der Nil ist rot gemalt. Ich zerschlage mir die Stirne an den harten Säulen der Häuser, ich bin im Finstern, meine Augen frieren. Ich habe im Grauen seiner heimlichen Gräber mein Jenseits verloren, es fiel in Ismael-Hameds des Hirten Schoß. In der warmen Milch einer Kamelkuh badet er meine erstarrten Füße, aber mein Gesicht legt sich schon im Wind zur Seite. Blumen blühn; in Wasserfalten gehüllt schwemmt der Nil die verwesten Leiber jenseitsweilender Seelen ans Ufer. Ich erkenne die drei Beduinen an ihrer Schlankheit und den Edelmohammedaner an seinem Gürtel wieder. Die armseligen, spielenden Kinder zerstampfte ein tanzender Pferdehuf; es fehlen ihnen die bettelnden Händchen. — Ueber Cairo schwebt der Gebetschein des Korans.

Zur Philosophie des Schauspielers / Von Georg Simmel

Die Leistung des Schauspielers enthält einen inneren Gegensatz, der sie zu einem kunstphilosophischen Rätsel macht. Wie sie sich darbietet, wirkt sie als spontane, aus dem Wesensgrunde und Temperament des Leistenden hervorbrechende Aeußerung, als das Sich-Auswirken eines unmittelbaren, durch sich selbst und die vorgeführten Schicksale bestimmten Lebens. Und nun ist das Wunder, daß dieses an einem von anderswoher gegebenen und geformten Inhalt zum Ausdruck gelangt, an Worten und Handlungen, deren Sinn und Zusammenhänge als eine fremde, feste Notwendigkeit von jenem persönlichen, eigengesetzlichen Gefühl und Verhalten vorgefunden werden. Indem so der objektive Inhalt der Leistung und die schöpferische Subjektivität des Künstlers in einzigartiger Weise außereinander und ineinander sind, muß die ideale Forderung an seine Leistung sich als ein besonderes und nicht ohne weiteres durchsichtiges Gebilde aus diesen Elementen und doch jenseits ihrer ergeben.

Die Rolle nämlich, wie sie in dem Dichtwerk als solchem vorliegt, kann diese Forderung noch nicht fixieren: denn es leuchtet wohl unmittelbar ein, daß eine Rolle, z. B. die Kameliendame, die Sarah Bernhard in vollkommener Weise darstellt, unbefriedigend und widerspruchsvoll wirken würde, wenn eine ganz andere Künstlerpersönlichkeit, z. B. die Duse, sie in derselben Auffassung und Ausführung darböte, oder wenn Kainz die Auffassung Hamlets von Salvini kopierte. Wir würden empfinden: die objektiv dichterischen Gebilde, Marguerite Gauthier oder Hamlet, stellen keine starren Forderungen, in die der Schauspieler sich einfach zu fügen hat. Vielmehr, so wunderlich es klingen mag: wie ein Schauspieler eine Rolle aufzufassen hat, ergibt sich nicht, auch nicht als ideale Forderung, aus der Rolle selbst, sondern aus der Beziehung seines künstlerischen Naturells zu der Rolle. Wenn man sagt, er habe eine Rolle „falsch" aufgefaßt, so bedeutet das entweder, daß er das rechte Verhältnis zwischen seiner, sich irgendwie offenbarenden künstlerischen Subjektivität und dem objektiven Gebilde des Dichters nicht zu realisieren wußte, oder daß jene überhaupt nicht imstande ist, von ihrem Zentrum her und mit ihrer Ganzheit auf dies letztere zu reagieren. Was anderes als eine solche rechtmäßige, einem gültigen Ideal unterliegende Abhängigkeit der Aufgabe von der besonderen Wesensart des einzelnen Schauspielers kann es begreiflich machen, daß drei Schauspieler die gleiche Rolle auf drei ganz verschiedene Weisen auffassen, alle drei gleichmäßig künstlerisch befriedigend, alle drei gleichwertig als „Interpretation" des Dichtwerkes, keine von ihnen also an einem Maßstab als falsch oder richtig beurteilbar, der sich aus dem Dichtwerk für sich allein eindeutig ergäbe? Es steht nicht einfach auf der einen Seite eine objektive, vom Dichter fixierte Aufgabe, und auf der anderen eine reale, schauspielerische Subjektivität, so daß es sich nur um die Hineinformung dieser in jene handelte; sondern über diesen beiden erhebt sich ein drittes: die Forderung, die diese Rolle an diesen Schauspieler und vielleicht an keinem andern stellt, das besondere Gesetz, das dieser schauspielerischen Persönlichkeit aus dieser Rolle kommt. Damit ist einerseits die falsche Objektivität überwunden, die den Schauspieler zur Marionette seiner Rolle macht, und die konsequent das Ideal ausbilden müßte, daß alle Schauspieler die gleiche Rolle auf die gleiche Weise spielen sollten: ebenso aber auch die falsche Subjektivität, nach der der Schauspieler nur sich selbst, sozusagen wie die Natur ihn geschaffen hat, zu spielen hätte, und die Rolle nur das zufällige Gewand wäre, in dem seine Individualität sich darbietet. Vielmehr, es steht vor ihm ein Ideal, wie eben seine Individualität diese Rolle zu formen hat, damit ein Höchstes an künstlerischem Gesamtwert resultiere. Und dieses Ideal ist ein so streng forderndes, so objektiv über jede Stimmung und Willkür, man könnte sagen: über die bloße Realität des Schauspielers erhaben, wie eine sittliche Norm es ist, die dem Menschen aus einer sachlichen Situation kommt, aber von ihm nur fordern kann, was seine Persönlichkeit in dieser an besonderer sittlicher Leistung hergeben kann und muß, und was für eine andere Persönlichkeit unter den gleichen Umständen vielleicht etwas ganz anderes wäre.

Daß eine Rolle einem Schauspieler „liegt", bedeutet nichts anderes, als daß diese, durch das Verhältnis zwischen seiner Subjektivität und der Rolle präformierte Auffassung ihm leicht auffindbar ist und daß der sozusagen natürliche Verlauf seiner seelischen Realität wie von selbst die Bahn einhält, in der die Struktur seines künstlerischen Naturells sich an der gegebenen Aufgabe zu der künstlerisch wertvollsten Leistung gestaltet. Zugleich tritt die Bedeutung des besonderen Phänoms hervor, daß der Schauspieler, wie man sagt, „sich selbst spielt". Die eigene bloße Natur, das eigene Temperament, das dieser subjektive Realismus auszuleben strebt und zu dessen Explosion ihm der Inhalt der Rolle sozusagen ein bloßer Vorwand ist, ergibt freilich manchmal eine vollendete Kunstleistung. Allein es ist ein nur praktisch hinreichender, die Tiefe des Zusammenhanges aber nicht berührender Ausdruck, daß dies aus dem zufälligen Zusammenfallen der Subjektivität des Künstlers mit der Rolle, wie der Dichter sie gezeichnet hat, hervorgehe. Denn steckte in dieser letzteren wirklich die für sich allein entscheidende Norm, so könnte jenes glückliche Ereignis nur an einem einzigen Schauspieler, bezw. bei den ihm ganz genau gleichenden Individualitäten stattfinden, während es in Wirklichkeit nicht gar zu selten und an keineswegs identischen Persönlichkeiten derselben Rolle gegenüber stattzufinden scheint. Die künstlerische Forderung bleibt vielmehr immer von der Frage bestimmt, wie die Individualität des bestimmten Schauspielers sich angesichts der bestimmten Rolle zu verhalten, zu stilisieren, darzubieten habe, um das schauspielerische Bild so vollkommen wie möglich zu gestalten; denn nicht das geschriebene Drama steht auf der Bühne und bildet das jetzt fragliche Problem, sondern die von ganz neuen und eigenen Kunstgesichtspunkten aus geformte schauspielerische Aktion. Mit deren idealer Vollendung also, wie sie sich als Entwickelungsmöglichkeit der einzelnen schauspielerischen Persönlichkeit ergibt, fällt die aus dem temperamentmäßigen, an sich noch nicht künstlerischen Impuls erfolgende Darbietung zusammen, wenn diese — in der also der Schauspieler „sich selbst spielt" — zugleich eine vollkommene Kunstleistung sein soll. Es ist der Fall, dessen Dauerform im Ethischen man die „schöne Seele" zu nennen pflegt: eine Natur, die nur ihren ganz spontanen, keiner Umbildung bedürftigen Trieben zu folgen braucht, um dem sittlichen Imperativ ganz und gar zu genügen. Aber auch sie erfüllt damit nicht ein äußeres Gebot, sondern die gerade ihrem Wesen gelegentlich der gegebenen Situation entsprechende ideale Forderung. Ihr rein instinktmäßiges Handeln hat seine besondere ethische Bedeutung darin, daß anderen Naturen das gleichwertige Verhalten nur unter Ueberwindung entgegenstehender Instinkte gelingt: mit dem höheren, im Bewußtsein eines idealen Sollens lebenden Menschen, wie er in einem jeden irgendwie existiert, fällt in der „schönen Seele" der triebhafte, dem natürlich-selbstischen Begehren folgende, der ebenso in uns ist, von vornherein zusammen. Die Harmonie entfaltet sich nicht zwischen ihrem Sein und einem von außen an sie herantretenden Imperativ, sondern, rein innerlich, zwischen dem sozusagen realen und dem idealen Menschen, der wie mit unsichtbaren Linien in uns vorgezeichnet ist und, wo jene glückliche Einheit nicht besteht, nur durch Ueberwindungen und Umgestaltungen unserer Natur verwirklicht werden kann. Dieses Verhältnis nun wiederholt sich, wenngleich nicht ohne weiteres erkennbar, an unserem Problem. Wenn ein Schauspieler mit dem Hamlet „sich selbst spielt", so ist das besondere Cachet der Leistung — immer ihre künstlerische Vollkommenheit vorausgesetzt — schief und untief damit ausgedrückt, daß er selbst eine Hamletnatur ist. Dies mag bis zu einem gewissen Grade das Material des entscheidenden Verhältnisses sein, ist aber dieses selbst so wenig, daß es ersichtlich viele reale Hamletnaturen gibt, die durchaus nicht den Bühnenhamlet gut zu spielen oder überhaupt zu spielen imstande sind. Vielmehr, jenes dritte, jenseits der wirklichen Natur des Schauspielers und des Hamlets als dichterischen Produktes steht in Frage: die ideale Gestalt, zu der der individuelle Schauspieler zu streben hat, um den ihm, seinem künstlerischen Naturell möglichen Hamlet zu seiner höchsten Vollendung zu bringen. Wenn nun seine Lebensimpulse, die Färbung seines spontan wirksamen Temperamentes von selbst in die Richtung dieser Gestalt drängen, wenn die ideale Figur, die im Bezirk seiner Persönlichkeit mit jenen „unsichtbaren Linien" den Hamlet präformiert, von seiner von vorn-

herein vorhandenen Wirklichkeit gleichsam widerstandslos nachgezeichnet wird — dann „spielt er sich selbst" in dem vollkommenen Hamlet. Zwar nur für *ihn* ist er vollkommen; aber nicht für seine selbstverständliche Wirklichkeit, sondern für die ideal geforderte Gestalt, die aus dieser Wirklichkeit *entwickelt* ist und erst durch ein Glück der Natur mit ihr eins ist.

Was für die gewöhnliche Vorstellungsweise das Rätsel des Schauspielers ist: wie jemand, der eine bestimmte, eigene Persönlichkeit ist, auf einmal zu einer ganz anderen, zu vielen anderen werden könnte — wird zu dem tieferen Problem: daß ein Tun, getragen von einer körperlich-seelischen Individualität, aus deren produktiver Genialität hervorbrechend und von ihr geformt, zugleich doch Wort für Wort, im ganzen wie im einzelnen, *gegeben* ist! Wenn unter den Betätigungsformen des Menschen die Kunst diejenige ist, in der aus der souveränsten Freiheit des Subjekts heraus die objektive Notwendigkeit und ideale Präformiertheit eines Inhalts verwirklicht wird, so ist dessen die Schauspielkunst das radikalste Beispiel. Der bildende Künstler tritt nicht mit dem gleichen Umfang seiner aktuellen Subjektivität in das Werk ein, es löst sich von ihm in dem Augenblick, in dem es geschaffen wird, und die scheinbar nur äußerliche Tatsache, daß sein Werk eine körperliche Existenz für sich hat, während das Werk des Schauspielers in den räumlich-zeitlichen Grenzen seines Daseins beschlossen bleibt, markiert doch das Uebergewicht der Personalität in der schauspielerischen gegenüber der malerischen Leistung. Aber wiederum ist diese nicht in dem Maße objektiv gebunden wie jene. Der realistische Maler ist gegenüber seinem Modell, als dem Inhalt seiner Leistung, nicht so absolut unfrei, wie der Schauspieler gegenüber dem Text seiner Rolle. Rein auf die Betätigungsform angesehen (jenseits aller sonstigen Vergleichung) hat auch der Porträtmaler dem Inhalt seines Werkes gegenüber in diesem Werke weder das gleiche Maß von Subjektivität noch von Objektivität investiert.

Damit gewinnt die Schauspielkunst eine charakteristische Stufe innerhalb einer allgemeinsten philosophischen Bedeutung der Kunst überhaupt. Die Vielspältigkeit unserer Seele läßt das Leben in eine Vielheit von Reihen auseinandergehen, die in der praktischen wie in der theoretischen Behandlung fremd und ohne Generalnenner nebeneinander liegen — sozusagen in einer gegenseitigen Gleichgültigkeit, die noch etwas anderes ist und dem Gewinn eines einheitlichen Lebenssinnes vielleicht tiefere Schwierigkeiten entgegensetzt, als das Gegeneinander, die positiven Feindseligkeiten, die zwischen jenen Reihen auftreten mögen. Nun scheinen der Kunst gewisse anschauliche Vereinheitlichungen dieser sonst für einander zufälligen Schichten des Seins und der Werte zu gelingen: sie wirkt dann wie eine dem Verstande schwer faßbare prästabilierte Harmonie, eine Gnade, die über das Leben kommt, ohne aus den Kräften seiner einzelnen Elemente entwickelbar zu sein. Es handelt sich nicht darum, daß die Kunst „die Dissonanzen des Lebens versöhnt" — was in dieser Allgemeinheit nicht viel mehr als eine Phrase ist, sondern um das Zusammentreffen einzelner, durchaus konkreter Reihen und Forderungen, das sie in der Form der Kunst, aber in keiner andern gewinnen. Ich erinnere hier an den Doppelanspruch, dem das Porträt genügen muß: es soll die rein äußere Erscheinung des Menschen zu dem höchsten Grade von Klarheit, Reiz, optisch-artistischer Gliederung bringen und zugleich die innere Persönlichkeit, das Unanschaulich-Seelenhafte unzweideutig nachfühlbar vortragen. Die Formung, die den Ansprüchen der reinen Anschaulichkeit genügt, gehorcht doch ganz anderen Idealen, liegt in einer völlig andern Wesensprovinz als diejenige, durch die uns das psychische Wesen des Menschen symbolisiert und enthüllt wird. Das vollkommene Kunstwerk aber zeigt beide in einem Parallelismus und weist so, gleichsam mit anschaulicher Ahnung, auf die unaussprechliche Wurzel hin, deren Einheit das Zusammengehen beider Reihen im Reiche der Erscheinung ermöglicht. Entsprechend formt die Lyrik das Sprachmaterial zu einem Maximum seines Klangreizes, steigert die rhythmischen und melodischen Elemente der Sprache, bis das akustische Kunstwerk völlig in sich gegliedert und geschlossen ist. Nun soll eben dies auch einen *Sinn*, der zu dem Klang der Wortkomplexe ein rein zufälliges Verhältnis zu haben scheint, zum eindringlichsten Vortrag bringen; dieser Sinn soll durch jenen Ausdruck, der einem ihm ganz heterogenen Ideal zu gebildet ist, eine solche höchste Klarheit, Schönheit

und Tiefe erreichen, als wenn dieser Ausdruck nur um dieses Zweckes willen, nur um der inneren Bedürfnisse des Sinnes und seiner Aeußerungen willen erwachsen wäre. Das Wunderbare geschieht, daß große Kunstwerke nur das eine von diesen Interessen zu seiner Höhe gesteigert zu haben scheinen und an diesem Punkte ihnen die Höhe des andern wie durch eine Gnade in den Schoß fällt. Es ist leicht zu sehen, wie ein analoger Parallelismus von Reihen, die an sich nach ganz verschiedenen Richtungen orientiert sind, auch in der dramatischen Kunstform erreicht wird: die Entwickelung eines Menschenschicksals in der ihm eigenen Logik, in dem Zeitverhältnis seiner Elemente, in der Verwebung des Seelisch-Subjektiven in die Formen und Notwendigkeiten der Außenwelt — ist der dramatischen Form mit ihren symmetrischen Abteilungen, der Ununterbrochenheit im Ablauf des Inhalts, den kunstmäßigen Hebungen und Senkungen völlig fremd. Dennoch gibt nun gerade diese Form den Rahmen, in dem jenes Schicksal sich am vollsten auslebt, am klarsten darstellt, oder richtiger, sie wirkt selbst als die organisierende Kraft, die die mannigfaltigsten Schicksale zur vollsten Ausprägung ihres Sinnes, gleichsam zum Gewinn ihres eigenen intensivsten Seins veranlaßt. So scheint es jeder Kunst wesentlich zu sein, gewissen Erscheinungsreihen, die in den sonstigen Schichten des Daseins unverbunden auftreten, zufällig konvergieren, zufällig divergieren, eine Einheit zu gewähren, eine Harmonie, die man einmal als ein Geschenk empfinden mag, ein beglückend Unverdientes in der Fremdheit und dem Wirrsal der Weltelemente, ein andermal als die Ahnung eines metaphysischen Zusammenhanges, der mitten in den Gespaltenheiten der Erscheinungen die Kunst als sein Symbol auftauchen läßt.

In dieses Schema der Kunstbedeutung überhaupt muß sich auch das Zentralproblem der Schauspielkunst einfügen. Die Worte und Taten des Schauspielers auf der Bühne bieten sich, wie ich hervorhob, so dar, als seien sie völlig spontan, aus seinen Impulsen und der Situation heraus entsprungen. Er liest nicht vor, er deklamiert oder agiert nicht einen Inhalt so, daß dieser, als „objektiver Geist" das eigentlich und allein vorliegende ist, und das Aufsagen seiner nur eine Form wäre, die dem Schreiben, dem Druck oder dem Phonographen koordiniert ist. Dies vielmehr ist das „Spielen" der Marionette, die nicht als etwas für sich, außer dem gegebenen Inhalt, auftritt, sondern nur eine besondere Art von Buchstaben ist, mit denen dieser Inhalt sich hinschreibt, um sich andern zu vermitteln. Der Schauspieler aber agiert für den Zuschauer rein aus sich heraus, der Inhalt, den er darbietet, stammt für die Erscheinung nicht aus einem Buch oder aus dem Bewußtsein und der Produktivität eines andern, sondern unmittelbar aus seiner Seele, er bietet *sich* dar, das Tun und das Leiden, das man an ihm sieht, ist das seiner Person, die sich, scheinbar wie in der Realität des Lebens, damit entfaltet. Indem also die Reihe des Geschehens sich mit völlig zulänglicher Begreiflichkeit und Nachfühlbarkeit aus dieser vor uns stehenden Persönlichkeit, aus den sichtbaren Bedingungen ihres Schicksals und ihrem Charakter, von dem sie uns überzeugt, ergibt, wissen oder fühlen wir dennoch zugleich, daß dies alles ein objektiv, von anderswoher Vorgezeichnetes ist, daß es auch noch aus einer andern Seele geflossen ist, als der, die es jetzt anschaulich aus ihren eigenen Quellflüssen zu speisen scheint. Das ideelle, zeitlose Geschehen des Dramas mit seinen nur dichterisch fantasiemäßigen, von keiner realen Person abhängigen Verknüpfungen ist eine ganz autonome Reihe und Gestaltung, und daß es nun mit jener anderen *schauspielerischen* Geschehensreihe, die ihrem scheinbaren Wesen und ihrer Anschaulichkeit nach gleichfalls autonom und eine seelisch zulängliche Entwickelung ist, im *Inhalt* übereinkommt — das ist die Harmonie zweier, ihrer Wesenheit nach gegeneinander selbständiger Prinzipien, das läßt auch hier das beglückte Gefühl eines nicht durch einen natürlichen Verlauf, sondern nur durch Kunst möglichen Zusammenfallens heterogener Seins- und Kraftreihen erwachsen.

Freilich erscheint dieser Parallelismus ohne weiteres erklärbar: indem sein Inhalt von der einen Seele geschaffen wird, und, in die *andere* übergehend, sie zur Reproduktion anregt. Allein so einfach liegt es eben nicht: denn das Schauspiel ist nicht eine Reproduktion des Dramas, wie ein Dreifarbendruck ein Gemälde reproduziert, sondern ist als Kunstleistung

eine ganz und gar selbständige Schöpfung. Indem es das Drama als Inhalt in die Formen dieser selbständigen Kunst aufnimmt, scheint die Darbietung des Schauspielers gänzlich aus seiner Produktivität und Individualität hervorzugehen. Daß sie — um es noch einmal zusammenzufassen — einerseits an einen gegebenen Inhalt und an die Persönlichkeit des Dichters unbedingt fest gebunden ist: daß sie andererseits durch ihre Form, d. h. durch das, was man hier mit Recht die „Illusion" der Kunst nennen mag, als eine in gleichem Maße autonome, aus der Subjektivität des Künstlers geschaffen erscheint — das ist jener Prästabilismus der unabhängigen Reihen, dessen Wirkungen unser begriffliches Denken als die Versöhnung und Harmonisierung der Weltelemente in der Kunst zusammenfaßt.

Novembernacht / Von Peter Altenberg

Ich habe Champagner getrunken, bis zur Schläfrigkeit! Bis zum Vergessen, daß man ist! Moët Chandon, White Star. Ich habe Kaviar gelöffelt aus einer riesigen Blechbüchse. Das Deka kostete eine Krone. Man zahlte es mir, aus momentaner Laune.

Die junge Engländerin tanzte mit ihren drei Schwestern den Stepp-Schritt. Auf ihrem edlen Antlitz stand geschrieben: Eine reine, tiefe Seele!

Meine Freunde knüpften verschiedenartige Beziehungen an, teils mit, teils ohne Erfolg. Ihr Selbstbewußtsein hing von anderen ab, also war es kränklich, schwächlich von Hause aus!

Ich aber spendete meine Verehrung der jungen, edlen Engländerin. Ich sagte zu ihr mit meinen Blicken: „Ich erkenne dich als ein wunderbares Geschöpf, ich achte dich, wie der Botaniker eine besondere Pflanze!"

Ich kam nach Hause, todmüde, betrunken.

In den Straßen war kalter Nebel.

Es war nicht kalt genug, um zu frösteln, nicht lau genug, um sich wohl zu fühlen! Es war vor den Toren des Winters!

Ich dachte: „Wird jemand der jungen Engländerin einen Wagen bezahlen für den weiten Weg in ihr Hotel?!? Wird er es selbstlos tun, wie ein Dichter — Ritter aus dem Mittelalter?!? Wird er sich genug belohnt fühlen durch seinen Ritterdienst?!?"

In den Straßen lag Nebel, nicht genug kalt, um zu frösteln, nicht genug lau, um sich wohl zu fühlen. Man war vor den Toren des Winters! Die junge Engländerin jedoch befand sich in meinem heißen Herzen, geborgen vor den Novembernebeln, geschützt durch meine Andacht und Zärtlichkeit — — — Sie war wie in edle Pelze gehüllt, sie fühlte es unbedingt; es gab ihr Kraft und Mut, vieles zu ertragen und nicht verzagt zu werden! Sie sagte zu sich selber: „Ein Narr hat mich liebevollst angeblickt, wie eine Mama ihr geliebtes, vergöttertes Baby anblickt wegen nichts und wieder nichts!"

Wenn man nicht „närrisch" liebt, liebt man überhaupt nicht! Es gibt keinen Mittelweg. Es ist eine poetisch-hysterische Angelegenheit. Es ist schon viel darüber geschrieben worden. Aber es ist sicherlich eine Mischung von Irrsinn und Krankheit. Die Logik ist gänzlich ausgeschaltet, und man kann sich und andere sogar töten — — — Ich dachte nach, ob die Engländerin auf dem weiten Wege in ihr Hotel einen Wagen haben werde in den Nacht-November-Nebeln. Meine übrigen Sorgen befanden sich zurückgedrängt. Alle Logik war aufgehoben eine Zeitlang —

Der Essay / Von Rudolf Kurtz

De la musique avant tout chose
— — — — — — — —
— — — — — — — —
Et tout l'autre n'est que litérature.
Verlaine

In einer schwermütigen Nachmittaglandschaft steht Sokrates, der Gute, mit seinem abenteuerlichen Bauch und dem fahlen Verlaineschädel. Herausgeschöpft aus blühenden Seelen hat er ewige Sicherheiten, allen Kaufleuten eine metaphysische Tröstung. In einem gehaßten Gehirnwinkel widerkäut der Verstand wucherisch längst zerschrotete Formeln: der Tröster aller Zufriedenen wärmt sich im Licht unverzagter Wahrheiten, als er plötzlich nichts als Dunkelheiten aus seines Gehirns überreichem Quell lotet. Verwirrtes Auf- und Abgleiten auf der glatten Kletterstange der Logik bringt nicht Hilfe, zum erstenmal peinigen den Märtyrer der Antworten ungelöste Fragen: da entschließt sich der heftig transpirierende Rätselfreund auf seines Daimons warnendes Klopfen zu hören, und die Antwort lautet — o begnadeter Sokrates — treibe Musik!

So fällt der Schatten des musiktreibenden Sokrates auf die Dämmerbühne der „Geburt der Tragödie". Nietzsche deutete sich in ihm das Phänomen des ästhetischen Menschen, der über die letzten Kältegrade des Rationalismus den Lockungen seines Dämons nachgab. Zarathustras widerwilliger Vater, Schopenhauer, grenzte das Gebiet der Kunst von dem der Wissenschaft durch die Antithese der intuitiven und transzendentalen Erkenntnis ab, der Erleuchtung und Besinnung. Aber die Antithese ist nur ein Umweg des Denkers, der das Ziel kennt: die Tatsache des Künstlers, der weder vom göttlichen Rausch allein überrascht wird, noch endgültig in der Kausalität der Erfahrung aufgeht. Aus dem Komplex der wissenschaftlichen Erfahrung wächst visionär die Erkenntnis: und die Erleuchtungen regeln sich im Schema der Wissenschaften. Nietzsche formte aus seiner Sehnsucht diesen Typus, der, von der Kausalität fortgeschleift, plötzlich an die Grenze seiner Erfahrungsmöglichkeit kommt und von seinem Instinkt getrieben intuitiv, d. h. künstlerisch erkennt. Der nur theoretische Mensch würde an der Lösung dieser Fragen verzweifeln oder Positivist werden: dieses besondere Temperament überwindet den „praktischen Pessimismus" durch die Kunst. Denn reinster Ausdruck des „Willens" ist die Kunst, bestimmter die vom Begriff befreite Musik. In dieser Deutung besitzt die wirkliche Erkenntnis der reflektierende Musiker, oder der Denker, der sich seiner Musik hingibt. In der Charakteristik dieses Temperaments löst sich das Problem des ästhetischen Menschen, der von wissenschaftlichen und künstlerischen Impulsen zugleich verlockt wird. Die Form seiner Erkenntnis ist das Symbol, das Einzelne als Spiegel des Lebens, der Unendlichkeit. Diese gleichnisartige Anschauung, die den Dingen ihren individuellen Wert läßt, spiegelt sich in dem Traum vom Sokrates, dem die Lyren winken. Und seinen Ausdruck möchte ich das Essay benennen, um die Möglichkeit einer Schöpfung anzudeuten, die zwischen der nur durch Schönheit charakterisierten Kunst und der nur durch Richtigkeit erwiesenen Wissenschaft liegt. Das wir dieses Temperament literarisch als „Essayisten" benennen, ist eine thematische Zufälligkeit.

In der Zeit der deutschen Romantik nannte man ihn den „Fragmentaristen". Das Fragment „in sich abgeschlossen wie ein Igel" war der göttliche Ausdruck eines langsamen Reifeprozesses, ein inspiriertes Gedicht, das bis auf die Reime vorbereitet war; der Ueberfall eines Gottes, in dessen Erwartung lange aufgespeichert war. Das Essay gleicht einem lyrischen Gedicht mit theoretischem Unterbau, in dem Sinne, wie Friedrich Schlegel von den Griechenträumen seiner Jugend als philosophischen Musikalien sprach. Die letzte Zeile liegt in der Schwingung der ersten, durch eine „innere Form" geeint. Der Essay ist ganz Linie, wie die Bewegung des Pendels, und wie diese trägt es seinen Anfang und Ende in sich. Und was der Linie widerspricht, ist das Fremde, Herangetragene. Der Essayist sieht die Dinge in ihren Berührungen, ihrer Bewegung,

WALTER LEISTIKOW: Trüber Tag in Grünheide.

WALTER LEISTIKOW: Märkischer See.

WALTER LEISTIKOW: Märkischer Wald.

WALTER LEISTIKOW: Villa im Grunewald.

sieht „die Harmonien des Geistes und der Materie“ sagt es Emerson. Es ist keine unfruchtbare Zwitterbildung, sondern ein einheitliches, schöpferisches Temperament.

Der Essay die Begnadung eines Gottes: wie verlockend für den Künstler, dem mangelnde Unmittelbarkeit blinde Schöpfung nicht gestattet, und dem aus seinen auflösenden Kräften nun ein geschlossenes Werk erwächst, gesättigt mit aller Sehnsucht seiner Träume. Gemäß den Imponderabilien seines Temperaments ist ihm die Prosa gegeben, eine musikalische Prosa, die mehr Ausdruck als Wiedergabe ist. Der Stil des Essays kommt ganz nahe der Sehnsucht Flauberts, eine Prosa zu schaffen, die „sich nur durch sich selber halten würde, aus der inneren Kraft des Stils, wie die Erde in der Luft schwebt, ohne gestürzt zu werden“. Diese gewichtlose Geschlossenheit liegt wie die Ruhe eines heiteren Abends über die Essays Monteignes, über einige Briefe Flauberts, wo er von seiner Arbeit spricht. Gelegentlich drückt er das Ethos dieses Stils aus: Je suis mystique et je ne crois à rien, oder kühler: De la forme naît l'idée. Die Moral des Essaisten ist die der Künstler; Baudelaire fordert als elementare Fähigkeit Parteilichkeit und Enthusiasmus; Gautier Liebe zum Künstlichen, um seiner Ausdrucksfähigkeit verwegenere Möglichkeiten zu bieten. Wie wenig ihn historische Befähigung und psychologisches Feingefühl ausmachen, beweist das Beispiel der Sainte Beuve und Taine: Sainte Beuve, der mit fabelhafter Virtuosität Physiognomien skizziert, sie eindrucksvoll koloriert, ohne sie im mindesten als lebend zu empfinden; Taine, dessen zarte Impressionen sich unauflöslich mit dem Unfreien, Materiellen verbinden, das ihm nie zur reinen Form kommen läßt. Das was über den Geschmack und die Psychologie den Essayisten ausmacht, zeigt Walter Pater, dem die Erscheinungen erst wertvoll werden, wo sie über ihre Umgebung hinaus rätselhaft werden. Pater hat die vollkommenste Prosa einer Epoche geschrieben: zart und durchsichtig wie ein makelloses Harz. Seine Sehnsucht war, von den Dingen den Takt abzulesen, den Rhythmus, in dem sie im Weltall schwingen. Er bezeichnete sich als Platoniker, den er als den Liebhaber definierte, „der die Welt der geistigen Verallgemeinerungen mit sorgfältig kultivierten körperlichen Sinnen, ausgestattet mit der natürlichen Stärke und erworbenen Schärfe des Auges und des Ohres betritt“. Ihn lockte das Göttliche im Menschen, das über die Erfahrung hinausgehende; am Rätsel des Lionardo die Eindrücke, die der Jüngling mit besonderer Stärke empfangen: „das Lächeln der Frauen und die Bewegung großer Gewässer“. Die Welt der Abstraktionen gewann dem Platoniker sinnliche Fülle, und vor dieser plastischen Kraft erblaßte die fragwürdige Wirklichkeit der Welt zu einem „kraftlosen Schatten von bestechlichen Schein der ewigen und wahrhaft seienden Wirklichkeit“, wie sie William Blake, der Mystiker, genannt hatte. Und Pater wußte die Schöpfungen des abstrakten Geistes so meisterhaft zu benennen, wie „einst Adam die sichtbaren, lebendigen Geschöpfe des Paradieses“, wie er an Plato rühmt. So zaubert er den Dingen die großen Hintergründe, hüllt sie in eine wundervolle Atmosphäre von wechselndem Licht, wie jene magisch dämmerhafte der Giocinda. Sein „nachahmender Trieb“, die ästhetische Kraft des platonischen Temperamentes, läßt ihn in die Dinge gleiten, und er wird ihr Ausdruck, denn die Sehnsucht ist unermeßlich, bis in die innersten Umwallungen unseres Charakters dringt die Nachahmung ein; unsere Seelen, wir selbst ahmen unaufhörlich nach, was wir sehen und hören. Wir drücken Visionen aus und erziehen uns an unseren Schöpfungen: das ist die platonische Moral im Spiegel Walter Paters. Indem wir uns von den Dingen formen lassen, schaffen wir sie, heben sie aus ihren natürlichen Bedingungen und stellen sie in das Ornament unserer Schöpfung. „Die, die wir lieben, sind für uns nicht das, wozu sie das Leben gemacht hat, sie sind unsere Schöpfungen, sind wir selber“, sagt es Remy de Gourmont, und dieses Motiv stellt das Auge für seine Bücher ein, von den Maskenbüchern bis zu den Unterhaltungen der Liebhaber. Gourmont, der Epilogist des modernen Frankreich, ist in unserer Zeit von der anregenden Kraft des Monteigne; erstaunlich in der Wahl seiner Adjektive wie in der moralischen Beleuchtung, die wie ein zartes Farbenspiel sich um seine Betrachtungen breitet.

Er schreibt über alle Dinge und weiß den Motiven so ausgezeichnet zu gehorchen, daß er immer ihr Herr bleibt: „La vraie méthode pour dominer la vie est de lui obéir". Das Aufreizende des Stoffes verblaßt, ohne das Vibrierende der Gegenwart zu verlieren. Die literarischen Porträts verwandeln sich zu Grimassen; er zeichnet Furchen in die Gesichter, stilisiert sie zu japanischen Dämonen, und sieht das göttliche Flackern in den Augen voller Trunkenheit: wie Vallaton in seinem wüsten Verlaineschädel. Er kennt die Dinge genug, um von ihnen sprechen zu können, und seine Sicherheit ist nicht so starr geworden, daß sie ihm absolut erscheinen: darum haben ihn einige Skeptiker genannt, aber er sagt es besser „Amateur". Wäre er pathetischer, würde er Dandy sagen. Denn das ist die Haltung des Dandy, dieses Unvergleichliche, das einer Persönlichkeit das Tragische gibt, wie es Baudelaire meint, wenn er in seiner Apologie des Dandy ihn als den letzten Ausdruck des Heroischen sieht. Man mag es intellektuelle Kühle nennen, dieses Abfließenlassen grotesk stilisierter Linien, die eben die Hand geschaffen, die „Impassibilitée", während er mystische Orchideen metaphorisch formt, zarte und umwölkte Spiegelungen von der Kraft Rembrandtscher Schatten: Faltenwurf an einer Unbeweglichkeit, „die wie ein verborgenes Feuer wirkt, das man ahnt und das strahlen könnte, aber nicht will" (Baudelaire). Gourmont hat die sichere Distanz zu den Objekten, die ironisch scheint, ohne das Aufdringliche des Paradoxen, er liebt wie Paters Lionardo, „was, eine Ausnahme scheinend, nur ein verfeinerter Fall des Gesetzes ist". Das ist der Weg zu André Gide, dem „amateur des lois" (um ihn von Barrès, der nur im Spiel der Antithesen leuchtet, zu trennen), dem antikesten der Franzosen. Er spürt nach den seltenen Stellen, in denen sich das Gesetz in das Irrationale verliert. Metaphysischen Träumen nachhängend, wird ihm die Welt zur Fabel der Begebenheiten; er hat die plastische Kraft des Platonikers, das Abstrakte sinnlich zu benennen, und auch jenes Paradoxe dieses Temperamentes, das in den Schöpfungen der künstlerischen Belebung eine notwendigere und darum freiere, realere Welt sieht. Voll metaphysischer Ironie und einer unvergleichlichen Kraft des Tempo, selten ein Wort farbig belichtend und das Durchsichtige suchend, gleicht seine Prosa der gläsernen Kugel, die ihr ganzes Sein in ihrer lichten Rundung ausdrückt. Diese Entfernung von den Werten des praktischen Lebens hat ihn in den Ruf gebracht, künstlich zu sein, und er ist es in diesem Sinne, daß er eine Verbindung zwischen Kunst und materieller Wirklichkeit nicht sieht: es sind verschiedene Spiegelungen des gleichen Objekts. Sie müssen sich in der Persönlichkeit polarisch berühren, um schöpferisch wirken zu können, das reine Ideal ist unfruchtbar. Kunst ist Zwang, ist Stil, ist Maske, die außer ihren eigenen kein Gesetz kennt. Denke man den ungeheuren Verlauf des Weltalls in einem ins Pygmäische zusammenfassenden Hohlspiegel reflektiert, so entsteht die Bühne für die Geschichte von dem schlecht gefesselten Prometheus, die so wundervoll tief ist wie Rodins metaphysische Balzackarikatur. Ich könnte nun von Camille Mauclair sprechen, um Gide an dem beweglichen Magier der „cité intérieur" deutlicher werden zu lassen, aber ich finde das, was bei Gide Ausdruck einer Notwendigkeit war, als Zufall und Paradoxon vernehmlicher in den fluktuierenden Lichtspielen Oscar Wildes, der aus dem Verhältnis von Kunst und Leben seltsam mathematische Kombinationen schafft. Es ist nicht ungefährlich, in unserer Zeit — in ihrer unfruchtbaren Buntheit der mechanisch gewordenen Ausdruck Wildes — von ihm zu sprechen: er hat bestechend mit seinen Schwächen gewirkt. Wilde war ein großer Künstler, und er war zart und tief: war aller Epigone und schöpferischer als jeder einzelne. Aufdringlich in allem, was die feinere Kunst der Baudelaire, Mallarmée, Pater als das Selbstverständliche hinnahmen, bewußter im Ausmalen suggestiver Hintergründe, leidenschaftlich nach glänzenden Effekten spähend, wußte er dieses alles als Widerschein eines intensiven und aufreibend phantastischen Lebens anzudeuten, die Bewunderung von dem Werk auf den Schöpfer zu lenken. Er war ein Künstler in allem, was der Augenblick in Blüte treibt; er wußte den Takt der Dinge zu erlauschen, ihre rhythmische Schwingung an seinen Eindrücken zu erfahren, und seine Phantasie war stets in seinen Gebärden, er war zu jeder Stunde

sein vollkommener Ausdruck und immer ablesbar. Darum suchte er fast sehnsüchtig nach neuen Eindrücken, weil er sich in ihnen erfuhr, und darum sah er in dem Schaffen von Impressionen den Sinn der Kunst. Denn der Ausdruck der Kunst ist alles in einem, ist Wahrheit und Moral und Tugend, und ist es so notwendig, daß er erklärt: „Gieb einem Menschen die Maske, so redet er die Wahrheit". Das war schließlich logisch, und durch Logik hoffte er die Welt zu beherrschen: eine feinere und glänzendere Logik als die der Schulen, aber im letzten Sinne formalistisch und unfruchtbar. Wilde läßt sich leicht nachrechnen: und darum vielleicht liebte er das Strahlende und Brausende; forderte er vom ästhetischen Menschen hemmungslose Hingabe und Leidenschaft. Die Kritik nannte er eine schöpferische Kunst, die das schon Gestaltete in einer neuen Form ausdrückt, das gleichsam gasförmige als Kristall niederschlägt. Und diese Forderung der schöpferischen Kritik stellt aus einem eigenen Temperament heraus Alfred Kerr, der gleichsam das Experiment auf die Hypothese Wilde ist. Kerr hat kaum einen Essay — nach der Definition der Poetik — geschrieben, aber seine seelische Qualität verrät den Essayisten, seine Prosa, die so durchsichtig ist wie die der besten Franzosen: er entwirft abenteuerliche Bergzüge, die rein wie Kristalle strahlen, durchsichtig wie gläserne Fische; das Licht spielt zwischen seinen Sätzen. Er kommt den Träumen Baudelaires sehr nahe, „d'une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime". Ein Künstler, in dem sich die ganze Schwere des Kunstwerks spiegelt: und heiter genug, sich hinter seine Visionen zu stellen, nicht dankbar die Erleuchtungen hinzunehmen. In seiner Seele verkürzen sich die Wege, dampfen Monologe zu einem Ausruf und Kapitel zu einem Satze ein: er verlangt „Zusammendrängung", will „lieber mit Blitzlicht arbeiten als mit angereihten Petroleumfunzen". Er reagiert gleichsam auf den Rhythmus der Dinge, musikalisch; betont ihre Lichter und weiß die Schatten im Dunkel zu lassen, unter die Worte hinabzusenken, sie im Licht des Bedeutsamen auszudrücken. Solch eine wundervolle Kette von Hebung und Senkung ist seine Wiedergabe der éducation sentimentale, die fünfhundert Seiten in eine eingedampft, wie es Huysmans versucherischer Prince Jean je gesehnt. Kerr verbildlicht, was zwischen den Sätzen fluktuiert, sich nicht niederschlägt; Sätze formen sich zu der Projektion eines Kunstwerks, die alle Energie der künstlerischen Schöpfung entfesseln. Sein Temperament erwidert mit präziser Bildlichkeit auf alle ästhetischen Reize: das Metaphorische ist ihm nicht Umschreibung einer Empfindung, sondern unmittelbarer Ausdruck. So ist alles Aufnehmbare elementare Kultur geworden, ganz Ausdruck, ganz Oberfläche: ich denke an den Florian Geyer, dessen einsame Wege ganz symphonisch geworden sind, eine Musik über den Wassern. Diese elementare Empfindlichkeit des guten Europäers führt Oscar Bie auf unsere Bühne, der die Energie des Sehens mit der Melancholie eines peripatetischen Spaziergängers verbindet. Bie ist ganz Auge, ganz Sehschärfe geworden, und er weiß das Gesehene in der Temperatur seiner Bewegung auszudrücken. Ich kenne keinen, der so Vielfältiges in einem sieht, so in elementaren Zusammenhängen. Er hebt die Dinge aus dem Strom noch duftend im Abendrot, und perlend im Schaum: und sie ordnen sich zu lichten Ornamenten, gewichtlos und schwebend wie Marias Kronenreif im Magnifikat. Er paraphrasiert gleichsam eine Urmelodie, die unveränderlich im Spiel der Insekten wie im Kreisen der Planeten ist. Die organischen Zusammenhänge der Dinge locken ihn, die Nietzsche als Einheit des Stils definiert hat, als Kultur. Und er weiß ihnen die Einheit zu geben, sie zu einem individuellen Gebilde zu ordnen. Ich möchte ein Wort Gourmonts zitieren, das er von Mallarmée sagt: „Il n'est pas colossal, il est parfait", Bie schafft rhythmische Zusammenhänge, musikalische Umordnungen: ihn reizt nicht die zufällige Verkettung der Wirklichkeit, die im Spiegel sich bildet. Von einer letzten entmaterialisierten Wirklichkeit möchte ich das von Felix Poppenberg sagen, dem Meister des gestickten Ornamentes, dem Baumeister lichtumschäumter Paläste. Er kennt die qualitées extraordinaires der Künstler und kennt die Magie ungedachter Zusammenhänge, die geheimnisvolle Suggestivität der Wiederkehr des Alten im Neuen, das Unveränderliche des Rhythmus.

In der kristallenen Sammelkraft des Spiegels fließen die Eigenschaften seiner objects d'arts zusammen, und er fängt in tausend abgestuften Reflexen das Spiel der Kräfte auf: die Essays seines Buches Bibelots gleichen den Spiegelungen der farbigen Fontäne, den spielenden Lichtern auf dem flüssigen, steil sinkenden Metall. Poppenberg schafft wie keiner Luft um seine Objekte und weiß, ihnen ihre individuelle Farbe zu geben, die das historische und seelische Milieu suggestiv wiedergibt. Seine Aufsätze bauen sich gleichsam dreidimensional vor unseren Augen: wir sind Zuschauer einer imaginären Bühne, die Beardsley dekorativ ausgestaltet, René Lalique mit schillernden Geschmeiden besät und notre dame la lune selbst beleuchtet. Aber er fängt noch die Bewegung des Lebens auf, das Reifen und Wachsen, und haßt die Marionetten, die Vampyre des Intellekts. Die Marionette ist das Unfruchtbare, die Grimasse, das endgültig Erstarrte, und die Furcht, sich an sie zu verlieren, kann sich bis zum Haß des Begrifflichen steigern, wie bei Hugo von Hofmannsthal, der in dem künstlerisch empfangenden Menschen nur das dumpfe Wachsen sieht, nur einen Expansionstrieb „auf einem chaotischen Gemenge vom verworrenen, komplexen und inkommensurablen Gefühlen". Er sucht die Entzifferung dieser Gefühle, drückt sie metaphorisch aus — nicht daß er begrifflich Erfahrenes bildlich umformt, sondern er denkt in Bronze wie der Bildhauer Wildes. Gleicherzeit berauscht ihn die Fülle und Beweglichkeit seines Instruments: er gibt den Dingen zahllose Spiegel. Um seine Prosa bleibt etwas Dumpfes, nicht restlos Gelöstes, weil er nie etwas eindeutig, zentral ausdrückt, sondern die Konturen der Begriffe durch eine Fülle von Einzelbeobachtungen zeichnet, die sehr suggestiv gewählt sind. Das ist es, was eine andauernde Lektüre seiner Prosa ermüdend macht: sie gleicht einem Dickicht von Blüten. Das einzelne ist wundervoll, aber die Gesamtheit übersättigt. Er findet die Antworten zu schnell; alle Dinge sind ihm Antworten auf Fragen, die sie erst wecken. Darum ist das Göttliche des Dichters mit so heißer Inbrunst ausgesprochen: weil er seinen Reichtum so unendlich findet, als die Dinge in den Wandlungen ihres Rhythmus, als die Landschaften der Seele, „die wunderbarer sind als die Landschaften des gestirnten Himmels". So kann der Dichter nie überrascht sein, „denn nichts tritt völlig unerwartet vor ihm", seine Seele bildet die Fragen erst, weil ihr Echo so unendlich ist. Unser Ich erfährt sich an den Dingen um uns, „wollen wir uns finden, so dürfen wir nicht in unser Inneres hinabsteigen, draußen sind wir zu finden". Wir sind Symbole des Lebens, wie der einzelne Symbol unserer Seele ist. Am Ende seiner Bahn steht die moralische Qualität, der Rhythmus des individuellen Lebens. So hat er das dekorative Motiv an Oscar Wilde stilisiert oder den Schauer eines jungen Edelmanns, dem die Brücke vom heut zum gestern plötzlich entglitten ist. Doch dieses Aufspüren des kulturellen Typus möchte ich an den Essays Franz Blies skizzieren, dem es um die Moral zu tun ist, wie sie Walter Pater verstanden hat, als das, was den Spiegel zur bewegten Flut macht. Blei hat das Temperament des Epilogisten Gourmont, den ornamentalen Stil, der an einen feineren Jossot erinnert, aus dessen Vasenformen ein menschliches Gesicht wächst, das wieder in eine groteske Karikatur zwischen Mensch und Vase sich zurückbildet. Die Objekte gewinnen ihre stärkste Ausdehnung: sie berühren sich mit allem. So ist die Kultur Bleis absoluter Wert, und er kommt sicher zu einem Typus, der eine persönliche Einheit des Stils für sich hat. Er erzählt das Exempel von der schönen Ninon de l'Enclos, oder schneidet die Silhouette eines alten wohlerzogenen Herrn mit sonderbaren und feinen Gewohnheiten oder erzählt die Moralität von Beau Brummel dem Dandy. Es ist ihm um die Konkretisierung seines Kulturgefühls zu tun, dessen metaphysischer Ausdruck die Idee des Dandy ist, des Mannes ohne Schatten, der immer nur in den Zügen der anderen lebt und immer zu einer eigenen Lebensgestaltung kommt. Ich kann mir eine zeitgenössische Tragödie denken, deren Sinn der Dandysme ist. Der Dandy ist der Skeptiker, dessen einzige Gewißheit seine Haltung ist, und darum werden ihm alle Dinge eine Gewißheit. Und die Haltung, das ist das Entscheidende in den Essays Bleis. Es ist weniger beträchtlich, ob diese oder jene Tatsache ein wirkliches Geschehnis ist, überhaupt das einzelne ist unbeträchtlich,

wertvoll ist das einfache Dasein dieser Betrachtungsart: die Haltung. Das Moralische wird dadurch eine Angelegenheit der Körperpflege oder wie es Blei bei Gelegenheit Beardsleys ausdrückt, wenn er als Objekt des preziösen Moralisten dieses empfindet, „die moralische Qualität, wie sie sich in seiner Körperlichkeit ausdrückt." Der sinnliche Ausdruck des Moralischen ist der Körper, deutlicher „Der Mensch ist die Geste einer Idee". Denken wir uns diese Forderung von der Anschauung losgelöst, von ihrer Einseitigkeit befreit, so ergibt sich das Objekt Rudolf Kaßners, der die Qualität der Erscheinungen gleichsam erkenntnistheoretisch ausdrücken möchte. Er sieht seine Objekte im Spiegel eines Begriffs, den er durch zahllose Antithesen erweitert. Es ist eine letzte begriffliche Kondensation. Kaßner vermag die Motive aller zusammenzuschauen und zusammenzudenken. Es ist ihm weniger um die Dinge als um ihr Verhältnis zu den anderen zu tun: er sieht sie in den Verpflichtungen ihres Daseins und löst sie, stellt sie frei heraus, indem er sie nur von sich abhängig macht. „Ich nehme den Dingen ihre Gründe und lebe sie selbst schweigend, und das Schweigen, das meinen Worten vorangeht, ist auch ein Teil meines Lebens; und nur, wenn ich rede, haben die Dinge keine Gründe, keine anderen Gründe als mich selbst." Dieses Erschauen der befreiten und nur in ihrem Rhythmus lebenden Dinge bezeichnet er als die Tat des Mystikers, als den er sich erklärt. Diese Schwingung des Objektes ist der Weg der Antithese, die sich nie auflöst, die nur überflüssig werden kann im Kunstwerk, in der begrifflosen Schöpfung. Diderot ist der Individualist und Voltaire der Rethor: was ließe sich damit beginnen, wenn es nicht Umwege wären, die aus einer literarischen eine allgemeine Angelegenheit machen. Es läßt sich eine Bahn denken, in der es eine Stelle gibt, wo die Dinge nur noch Motive sind, Energiequellen, die die unendliche Welt verpflichten. Sein wundervoller Essay über Kierkegard ist eine Abhandlung über die Schwermut, den ästhetischen Menschen, die Form: er sieht Kierkegard in allen Menschen; und das ist nicht der brutalen Naivität etwa Anatole Frances nahezubringen, der lächelnd erklärt: Messieurs, je vais parler de moi à propos de Shakespeare, de Racine, ou de Pascal, ou de Goethe. Kaßner zeichnet die seelischen Landschaften, in denen die Menschen agieren, er trifft den Rhytmus, der sie aus der Vielfalt der Formen heraushören läßt, die Schwermut in Kierkegard und in Baudelaire die Erbsünde. Diese von allen zufälligen befreiten Formen sucht er den Erscheinungen abzuhören, und das ist die Philosophie des Platonikers, wie sie Pater aufgezeichnet: „Die Philosophie ist in meinem Sinne nichts anderes, als sympatisches Auffassen einer Art Musik, die in der Natur der Dinge selbst enthalten ist." Und dieser Musik weiß Kaßner nachzudenken, vielleicht schwer zugänglich und allzu sorglos: aber es ist ein wundervolles Schauspiel, die Sehnsucht zu betrachten, die sich bemüht, Ausdruck, Oberfläche, Stil zu werden.

Die Form des Essays dringt auf Entmaterialisierung, Auflösung der Inhalte im Stil. Stil im Sinne Kaßners, als letzten Ausdruck der Persönlichkeit. Die Ruhe der Dinge gleitet in dem ewigen Wechsel, sie rinnen in mystischen Fäden zu einem lebendigen Teppich des Lebens, in dessen Ornamenten Possen und Trauerspiele leuchten, das Meer und die Landschaft. Der Essayist hört den Rhythmus des Wechsels, sieht die Dinge ineinander vergehen und aufleuchten, und in der Seligkeit des Losgelösten verwandelt sich das Starre durch die Befruchtung des Feuers, wie es Heraklitos in diesem Gleichnis ausgesprochen: Sie leben den Tod der anderen, sie sterben das Leben der anderen; Haushälter über alle Dinge ist in Wahrheit der Blitz.

Am Horizont der nun abendlichen Landschaft hört Sokrates das Klingen der Lyren.

Wir wachsen immer aus einer Kindheit, so alt wir sein mögen, sind immer im Gange, unruhig, ungesättigt; das Wesentliche unseres Lebens ist nie Genuß, sondern immer Progression, und wir sind nie Menschen gewesen, bis wir — zu Ende gelebt haben.

Herder: Abhandlung über den Ursprung der Sprache

Es muß etwas getan werden . . . .

Von Paul Scheerbart

„Sehen Sie," sagte vorgestern ein alter Herr zu mir, „wenn jetzt die Revolutionszeit nicht bald ein Ende nimmt, so werden wir . . ."

Er vollendete den Satz nicht, und es war auch wirklich nicht nötig; wir wissen ja schon, was uns bevorsteht.

Der alte Herr fuhr aber danach leise fort:

„Es muß etwas getan werden . . . . Wissen Sie aber auch, was ich meine?"

Ich schüttelte den Kopf.

Danach schwiegen wir wohl eine gute halbe Stunde.

Und dann sagte der alte Herr:

„Ich habe eine Hochsee-Cylinder-Guillotine erfunden."

„Was wollen Sie denn damit?" fragte ich rasch.

Und er antwortete eben so rasch:

„Ich will meine Erfindung an die Sieger verkaufen."

Nun mußte er sich näher erklären, und das tat er denn auch:

„Sehen Sie," sagte er leise, „wenn wir nur die Erhaltung der Kultur im Auge behalten, so kann es uns eigentlich ganz egal bleiben, welche Partei den Sieg behält — ob die revolutionäre Partei oder ob die, die das Alte erhalten will, den Sieg behält — das kann uns ganz egal bleiben, wenn die Erhaltung unsrer Kultur gesichert ist. Glauben Sie aber: das Letztere sei so einfach? O nein! Denn — es kann passieren, daß nach einem entscheidenden Siege der einen Partei von der andern ganz gemütlich weitergekämpft wird. Das kann in Paris eben so leicht passieren wie in Petersburg. Und bei diesem Weiterkämpfen mit den unzählbaren Dynamitbomben und den andern Sprengstoffen, an deren skrupellose Verwendung wir ja schon gewöhnt sind — bei diesem Weiterkämpfen können nicht nur wir selbst, sondern auch alle möglichen schönen Kulturgüter in die Luft fliegen. Und dieses letztere muß ganz energisch verhindert werden. Wir verhindern das aber nur, wenn wir das Weiterkämpfen nach einem entscheidenden Siege unmöglich machen."

„Und wie wollen wir denn," fragte ich nun neugierig, „das Weiterkämpfen unmöglich machen?"

Da lächelte der alte Herr und erwiderte langsam:

„Durch meine Hochsee-Cylinder-Guillotine."

Mir wurde bei diesen Worten ein wenig unheimlich zumute, denn ich sah gleichzeitig, daß uns am Nebentische ein sehr kräftig aussehender Herr auffällig beobachtete, obgleich er von der leise geführten Unterhaltung kein Wort verstehen konnte.

Wir saßen — das kann ich gleich sagen — im Pankgrafen, einem Restaurant, das in Pankow bei Berlin gelegen ist.

Der alte Herr schien nicht zu bemerken, daß wir beobachtet wurden, denn er fuhr nun sehr lebhaft und zugleich sehr leise in seinen Erklärungen fort.

„Sehen Sie," flüsterte er verschmitzt, „es handelt sich doch nur darum, daß man die Besiegten allesamt in vierundzwanzig Stunden rasch ins Jenseits befördert. Dann ist das Weiterkämpfen doch vollkommen unmöglich. Wie aber befördert man besiegte Revolutionäre oder besiegte Reaktionäre am sichersten ins Jenseits? Nun, wissen Sie's noch nicht?"

„Sie meinen," versetzte ich lachend, „durch ihre patentierte Hochsee-Cylinder-Guillotine."

„Freilich! Das haben Sie gut geraten!" rief der alte Herr ganz laut und schlug mit der Faust auf den Tisch.

Ich wollte nun natürlich wissen, wie die neue Guillotine aussehen würde.

Und er erklärte mir die Geschichte.

„Nu passen Sie mal auf!“ sagte er wieder leise, „Sie können sich doch zweifellos einen Stahlcylinder von dreißig Meter Höhe und sieben bis acht Meter Durchmesser denken. Nun ja! In einen solchen Cylinder sind mindestens fünfhundert Löcher von Menschenkopfgröße hineinzuschneiden. Bringt man nun außen leichte Galerien an, so lassen sich die Köpfe von fünfhundert Besiegten mit Leichtigkeit so in die Cylinderlöcher stecken, daß die Köpfe nur noch im Innern des Stahlcylinders zu sehen sind. Mit diesem Apparat fährt man auf die hohe See hinaus und läßt da im Innern des Cylinders einen unten messerscharfen breiten Stahlring, der sich an die Innenwände des Stahlcylinders glatt anschmiegt — mit ein paar Zentnern beschwert — riesig schnell runterfallen; so werden gleich die fünfhundert Köpfe der Besiegten abgeschnitten in die Tiefe fallen; die Rümpfe bluten sich aus und werden dann durch Luken, die sich unter den Löchern des Stahlcylinders befinden, schnell den Köpfen nachgeworfen. Und alles verschwindet schnell in die Tiefe des Meeres. Damit es schnell verschwindet, hat man natürlich die Köpfe und die Rümpfe, bevor der Apparat in Funktion tritt, mit Bleistücken oder altem Eisen beschwert, sodaß ein Herumschwimmen der Kadaver auf der Meeresoberfläche nicht zu befürchten ist.“

Der alte Herr hielt inne, und ich fühlte, daß sich mir die Haare zu Berge sträubten; mir wurde dabei so, daß ich mir schnell zwei Cognacs bestellte. Ich wollte mich empfehlen.

Aber der alte Herr sagte leise:

„Nun hören Sie doch nur die Hauptsache: Der Dampfer, auf dem sich die Hochsee-Cylinder-Guillotine befindet, dampft gleich weiter. Und dann kommen von den folgenden Transportdampfern abermals fünfhundert Besiegte, mit denen man ebenso verfährt wie mit den ersten fünfhundert. Und wenn die Bedienungsmannschaften dabei ihre Pflicht tun, so kann man in jeder Stunde den Apparat sechsmal funktionieren lassen. Das wurde dann in der Stunde 3000 Köpfe ergeben und in 24 Stunden 72 000 Köpfe. Nicht wahr? Na — wenn so schnell der Feind in die Tiefe des Meeres geworfen werden kann, so muß doch die Kultur gerettet sein — nicht wahr?“

Der alte Herr stand auf, und der kräftige Herr am Nebentische, der uns so lange unausgesetzt beobachtet hatte, näherte sich dem alten Herrn und sagte zu ihm leise:

„Jetzt müssen wir zum Abendbrot gehen.“

Und darauf gingen die Beiden zum Lokal hinaus, und der alte Herr vergaß dabei ganz und gar, sich von mir zu verabschieden.

Ich war froh, daß ich allein war.

Aber ich fragte dann den Kellner:

„Wer waren denn die beiden Herren?“

Und der Kellner sagte lächelnd:

„Aus der Anstalt, die hier in der Nähe ist. Wir haben ja hier in Pankow sehr viele Nervenheilanstalten. Und die Kranken werden oft von den Wärtern herumgeführt, da es doch sowohl für die Kranken wie für die Wärter in den Anstalten manchmal zu langweilig wird.“

Reich und Staat / Von Max Stirner

Der Ruf nach einem Aufgehen der einzelnen deutschen Staaten im Deutschen Reiche wird keineswegs schwächer, daß man jenes Verlangen für eine vorübergehende Phantasterei halten könnte, es läßt sich vielmehr von Tag zu Tag immer lauter vernehmen, und verstummt selbst bei denen nicht, die mit dem unverantwortlichen Reichsverweser und der ganzen deutschen Nationalversammlung unzufrieden sind. Was liegt diesem Begehren zu Grunde?

Man macht sich von dem, was das Deutsche Reich sein soll, verschiedene Vorstellungen. Theils will man darunter einen Staatenbund, theils einen Bundesstaat, theils einen eigenen deutschen Staat verstehen. Es wäre so immer nur das in einem vergrößerten Maßstabe,

was die einzelnen Staaten jetzt schon im Kleinen sind: ein Staat und nicht ein — Reich, ein deutscher Staat und nicht ein deutsches Reich. In dem richtigen Gefühle, daß Reich und Staat nicht einerlei seien, hat man zwar für das einige Deutschland den Ausdruck „Reich" angenommen; aber man ist des Gegensatzes so wenig bewußt geworden, daß man in demselben Athem ausruft: „Wir wollen einen einigen deutschen Staat bilden!"

Dagegen scheint jene Sehnsucht nach einem einigen Reiche gerade aus dem Ueberdruß am Staate, am Staatsleben und an der Staatenbildung entsprungen zu sein. Was ist das Reich anders, als, um es mit einem anderen Worte zu bezeichnen, eine Landsmannschaft? Der Verkehr in einem Reiche ist ein landsmannschaftlicher, ein Verkehr von Landsleuten unter einander. Der Hannoveraner will, wenn er nach München reist, nicht blos bairische Bürger, sondern Landsleute finden, und so umgekehrt. Das Interesse des Reiches und der Reichsbürger ist das des friedlichen landsmannschaftlichen Verkehrs, die Bürger eines Reiches bleiben Landsleute zu einander, und können in den besten landsmannschaftlichen Beziehungen und Verbindungen miteinander stehen, ohne irgendwie zugleich Gesinnungsgenossen zu sein. — Nicht so die Bürger eines Staates. Das Band, welches die Staatsbürger verbindet, ist nicht das der gleichen Landsmannschaft, sondern das der gleichen Gesinnung; der Staat oder die Staatsgesellschaft ist eine Gesinnungsgemeinschaft. Hierin, wie überhaupt in Allem, gleicht der Staat der Kirche, nur daß der Staat eine Gesinnungsgemeinde, die Kirche aber eine Glaubensgemeinde ist.

Staat und Reich sind mithin ihrem ganzen Wesen nach verschieden, da der eine zu seinem Bestande eine gleiche Gesinnung, der andere weiter nichts als eine landsmännische Verträglichkeit und Friedlichkeit des Verkehrs voraussetzt. Während der Staat bei seinen Bürgern keine entgegengesetzten Gesinnungen dulden kann, bleibt das Reich von der größten Gesinnungsverschiedenheit unberührt; ein monarchischer Staat z. B., in welchem ein großer Teil der Bürger in seiner Gesinnung umschlüge und eine republikanische Gesinnung offenbarte, würde das Schicksal einer Kirche haben, in der die Ketzerei um sich griffe: entweder müßte er wie die Kirche der Andersgläubigen oder Ketzer, so die Andersgesinnten ausstoßen und ausrotten, oder er müßte zu Grunde gehen. Aehnlich der Kirche, welche nur durch die Rechtgläubigkeit besteht, besteht der Staat nur durch die rechte Gesinnung, und wie die Kirche um ihrer selbst willen nicht tolerant sein darf, so würde auch der Staat sich selbst vernichten, wenn er gegen die „schlechte Gesinnung" Nachsicht üben, und z. B. eine „schlechte Presse" dulden wollte. Eine schlechte Presse ist aber in einer Republik diejenige, welche antimonarchische Gesinnungen äußert, gleichwie in einer lutherischen Kirche derjenige ein schlechter, seines Amtes unwürdiger Prediger ist, der den lutherischen Glauben verfälscht, oder in einer katholischen derjenige, der einen dem Katholicismus entgegengesetzten Glauben verkündet.

Hiergegen nun verhält sich das Reich, weil es vom Reichsbürger keinerlei Gesinnung, sondern blos ein friedliches Benehmen fordert, völlig gleichgültig; dem Reiche liegt ebenso wenig daran, ob seine Bürger nebenbei royalistisch oder constitutionell oder republikanisch u. s. w. gesinnt sind, als dem Staate (und z. B. Friedrich dem Großen, der durch und durch Staatsmann war) darauf ankommt, welchen kirchlichen Glauben die Staatsbürger haben, oder „auf welche Façon jeder selig werden will." Wenn die Anhaltiner z. B. unter sich eine Republik bilden wollten, so würde das Reich als Reich gegen die Bildung dieser republikanischen Gesinnungsgemeinde eben so wenig eine Einwendung machen, als es Einspruch täte, wenn die Anhaltiner ihren Glauben änderten und katholisch würden. Nur wenn er verkennt, was das Reich im Unterschiede vom Staate ist, kann der Reichsverweser sich verleiten lassen, denselben Fehler zu begehen, in den diejenigen Fürsten geriethen, welche den Glauben der Staatsbürger überwachten und die Glaubensfreiheit unterdrückten. Erhält er hingegen die Bedeutung des Reiches in ihrer

Reinheit, so werden die Fürsten dem Reiche und dem Reichsverweser gegenüber zu dem, was die Kirchen-Prälaten dem Staate und dem Staatsoberhaupte gegenüber sind: wie diese Mittelpunkte derjenigen Gläubigen sind, welche ihr Glaube um diese Mittelpunkte versammelt, so sind dann die Fürsten Mittelpunkte derjenigen Gesinnungsvollen, welche vermöge ihrer Gesinnung dieser Mittelpunkte bedürfen.

Dieser wesentliche Unterschied zwischen Reich und Staat scheint die Ursache zu sein, weshalb jetzt die Sehnsucht nach einem Aufgehen der einzelnen Staaten in das Reich so allgemein wird. Es ist das Ringen nach der Freiheit, aus dem Staatenverbande und dem Staatsbürgerthum ungestraft austreten zu können, oder mit anderen Worten: ein Reichsbürger zu sein, ohne ein Staatsbürger sein zu müssen. Dieser Drang wird zwar auch im Reiche seine volle Befriedigung nicht finden; aber er meint darin einstweilen wenigstens vor der Zwingherrschaft der Staatsbürgerlichkeit dieselbe Rettung zu finden, die der Staat dem Glaubenslosen vor der Zwingherrschaft einer intoleranten Kirchlichkeit bot.

Uebrigens drücken sich die Adressen, welche von allen Seiten her einlaufen, über den hier behandelten Gegenstand noch sehr unvollkommen aus und zeigen mehr Eifer für die Auflösung des preußischen Staates, als unparteiische Einsicht in die Sache. Sie machen daher dem Staate auch ganz ungerechtfertigte Vorwürfe. So heißt es z. B. in einer der unumwundensten der an die preußische Nationalversammlung gerichteten Adressen: „Ein preußischer Staat hat bisher nur als Conglomerat willkürlich durch Kaufverträge und Eroberung vereinter Länderstrecken, mit den am Boden geknechteten Unterthanen, als Privatbesitz, Domäne oder Fideicommiß einer Familie bestanden, nicht als freie Rechtsgemeinschaft eines Volkes.“ Das ist ebenso unwahr, als wenn man sagte, eine Kirchen- oder Glaubensgemeinde sei ein bloßes „Conglomerat“. Der preußische Staat bestand vielmehr aus Leuten, welche alle ein und dieselbe Huldigung leisteten, oder ein und dasselbe Gesinnungsbekenntnis, das Bekenntnis der treuen Gesinnung für ihren Fürsten. Es war ein geistiges Band, ein Band der Gesinnung, welches alle umschlang, und wogegen erst im März dieses Jahres laut und offen von einigen Seiten her protestirt wurde. Ebenso ist folgendes unrichtig: „Ein besonderes preußisches Volk hat es nie gegeben; denn die gewaltsame Vereinigung mehrerer deutscher Stämme zu einem Unterthanenverbande unter der souveränen preußischen Dynastie macht doch wohl noch kein Volk.“ Insofern unter Volk ein stammverwandtes, eine Nation, verstanden werden kann, hat es allerdings kein preußisches Volk gegeben, wie im Grunde auch kein britisches wegen der Iren und kein französisches wegen der Elsässer und Anderer; aber ein Volk, d. h. eine Gesellschaft von preußischen Staatsbürgern, hat es allerdings gegeben, und allerdings macht die Dynastie sie zu einem Staatsverbande, wie der Papst alle Katholiken zu einer großen einigen Kirchengemeinde machte. „Wir sind“, sagt die Adresse, „keine Preußen mehr, weil wir keine Unterthanen des absoluten preußischen Königs mehr sind, und können es ohne alle Bedingungen einer vernünftigen Bestimmung und zum Gefallen der Weiterregierung unserer Dynastie nicht mehr sein wollen. — Möge der Reichsverweser verantwortlich oder unverantwortlich ernannt sein, mag er auch neben seiner Haupteigenschaft ein tüchtiger Mann, als Mann des Vertrauens der ganzen deutschen Nation, auch die noch haben, zufällig ein österreichischer Prinz zu sein: als solcher ist er nicht gewählt worden; wir huldigen ihm allein als tüchtigem, edlem Menschen; allein, weil er die Idee der Einheit Deutschlands verkörpert, und somit der erste feste Punkt ist in dem Begründungsbau unserer Gesammtfreiheit.“ Das klingt immer noch so, als wenn sich die Adressanten nur nach einem größeren Staate, nach einem Gesammtstaate sehnten. Sie sind sich darüber nicht klar, daß es weniger die „Gesammtfreiheit“, als die Freiheit vom Gesinnungszwange ist, was sie dahin bringt, der Dynastie (d. h. dem Staate) ihren Abfall und dem Reiche ihre Sympathie zu erklären.

Aus dem Nachlaß herausgegeben von John Henry Mackay

Japanische Gedichte von Litaipo/699—762

Zu schnell vorüber mit dem Morgenwinde
Der Frühling schwebt;
Im goldnen Kelch, den er berührte linde —
Der Wein noch bebt.
Rings von den Zweigen fiel wohl Blüt' auf Blüte. —
O Schönste mein,
Vom flüchtgen Rausche tiefer noch erglühte
Die Wange dein.
Mein düstres Haus, von Pfirsichen umzogen,
Jetzt ist es alt.
Das Licht fließt rasch, und um den Tag betrogen
Sind wir so bald!
Eh' ihr den Tanz beginnt,
Ist's Nacht und kalt.
Haß trennet, die zusammen einst getragen
So Schmerz wie Glück;
Mein Haar ward seidenweiß. — Und unser Klagen
Bringt nichts zurück.

*

Dein Kämmerlein,
Wo mag es nur sein?
In grüne Wolken ist's gebaut —
Wo Herbsttropfen hängen
Als Spiegel schön,
Und Nebelgewänder
Im Winde wehn.

Für dich geschmückt
Am sinkenden Tage
Harr' ich und klage.

Ein goldener Wandschirm
Aus Abendglanz
Verbirgt mir den westlichen
Himmel ganz.
Mit Sehnen blick' ich
Zu ihm empor ....
Stehst du dahinter?
Trittst du hervor?

Ach, schickte ich dir
Das Briefchen hier —
Ich müßte es geben
Den Reihern, die schweben
Mit ihren Weibchen durchs Luftrevier.

Deutsch von Fr. von Bernardi

Der Hubertus-Brunnen / Von Karl Wolfskehl

Adolf Hildebrand hat in seinem Hubertus-Brunnen zu München drei künstlerische Aufgaben in eine zusammengefaßt und diese so gelöst, daß das ganze baulich-bildnerische Problem unserer Zeit in ein neues Licht gerückt ist, daß Seele, Sinn und Gebärde wieder eine Einheit geworden sind, wie nur in Zeiten, die wir für immer vergangen geglaubt haben. Die drei Aufgaben waren:

einen Brunnen zu bilden, der unseren Breiten gemäß sei;

ein Haus zu bilden für ein vergottetes Einzelwesen;

einen Gott zu bilden, der Tier geworden ist.

Das letzte, innerlichste, entrückteste, die Bildung des Gott-Tieres, ist dem Bildner zuerst in die Vision gekommen. In seiner ganz Hingabe gewordenen Erregung sah er, was vielleicht nur das Auge des nördlichen und des heutigen Menschen sehen kann, was aber noch keinem der Nördlichen, keinem der Heutigen in Form zu bringen vergönnt war: ein nicht Menschliches ohne Beziehung zu einem Menschlichen in seiner eingeborenen Notwendigkeit, sagen wir: zur Idee erhoben. Das ist nicht mehr das „Hochwild", die Edelbeute des Waidmannes: dies Wesen weiß nichts vom Menschen, es wird auch nicht menschlich gewußt, gefühlt: das ist nicht mehr der starke, der stolze Hirsch, nicht mehr der König des Waldes. Alle vom Menschen, menschlichen Erleben genommenen Bezeichnungen, alles Erläutern einer in sich beschlossenen und sich selber gleichen Realität durch unsere Kräfte, unsere Wünsche und Triebe, unsere Lust und unser Leid: alles schmilzt ab von dieser Herrlichkeit aus einem Reiche, das nicht von unserer Welt ist. Wenn es den Griechen gelungen ist, den Leib des Menschen zu heroisieren, also daß Einzelform Allform wurde, daß das μέτρον ἁπάντων in Wahrheit Eindruck und Ausdruck der beseelten Allbewegung ward: daß die Tragödie sich erschuf: wenn damit die Würde des Menschen für alle Zeit bestimmt wurde, so blieb dem nordischen Menschen einer wieder panisch gewordenen Zeit vorbehalten, die Würde der Welt zu bestimmen. In der Welt walten Kräfte, die uns auf anderem Wege zugehen, als auf dem nur menschlichen Erlebens. Unser sinnliches Erfassen und unser bildnerisches Einfühlen kann sich loslösen nicht nur vom menschlich Strebhaften, sondern auch vom menschlich Triebhaften. Vielleicht ist das erst jetzt möglich geworden, weil es erst jetzt nötig wurde bei der ungeheuren Neuordnung der Dinge, der Kräfte, der Kategorien, die um uns und durch uns geschieht, zu der unsere Seele zu bequemen — äußerste Umkehr! — unser Geist uns zwingt. Jetzt hat der Mensch in re aufgehört, selber die heroisierte Natur zu sein, jetzt jauchzt neben ihm, mit ihm, durch ihn der Theasos eines Lebens ohne Ende, und jetzt erst kann er ein Leben bilden, das nicht sein Leben ist. So, von seinem eigenen Menschentum befreit, hat Hildebrand als der erste das Tier gesehen. Dieser Hirsch ist gestaltet nicht wie der Grieche sich ein Außermenschliches vorstellen würde, in dem der Gott sich verbirgt, nicht wie der Grieche seinen Stier gewordenen Zeus, seinen Schwan gewordenen Zeus gebildet hat, sondern, um es ganz deutlich zu sagen, wie der Hirsch selber, den Gott nach seinem Bilde geschaffen erleben müßte. So wird die Summe der seelisch bedingten Lebenszüge, die in dieser Wesensgattung potentiell vorgebildet liegen, in der eigenen Formensprache der Gattung restlos zum Ausdruck gebracht. Es ist für diese Gattung geleistet, was die alten Idealbildungen von der σωφροσύνη und καλοκαγαθία von der ἀρετή des Menschen auszudrücken wußten.

Für dieses Gottesbild war ein Gotteshaus zu schaffen. Was uns bei der Betrachtung früherer Zeiten allerfremdest entgegentritt, allerheimlichst ergreift, unsere allertiefste, traurigste Sehnsucht wachruft, das ist, daß jene das Bildlose ihres Wesens zur Um-Welt des Bildes herausformen, zur Bildluft gewissermaßen herausatmen konnten: daß das, was

wir mit recht armen, recht tastenden Worten Weltgefühl, Weltanschauung nennen, ehemals Leben als Raum gewonnen hatte. Ob er sich fühlte und formte als im lächelnden Ueberschwange über sich erhobnen Gott, ob als sich selber im eignen Opfertod geweihten Gott: solange der Mensch sich Gott war, blieb die Welt ein Raumgebild des Menschen, menschlich, ein Makranthropos. Erst seitdem die Götter tot sind oder unterirdisch geworden sind, hat der Raum, das „Außen", als zähe, unformbare Masse erstickend auf der Seele gelastet. Hier liegt das Geheimnis des Stils, ist für den, der hören kann, beantwortet, was es mit „neuen Formen" auf sich habe. Hildebrands Haus nimmt seine Ausdrucksweisen, seine „Motive" aus der ganz naiv in ihren einfachsten Beziehungen gesehenen Ueberlieferung, es ist — welches Labsal! — nicht „interessant", nicht „reizvoll", nicht „erstmalig". Es ist nicht weniger und nicht mehr, als was Raumgebilde seit Jahrhunderten aufgehört hatten zu sein: die lebendige Schale eines lebendigen Kerns, das Haus eines Gottes. Und zwar eines Gottes, der ein Tier ist. Und zwar eines Gottes, der nie und nimmer einer Behausung Notdurft hat. Dessen Behausung das Hauslose ist. Dem unbehausten unbehausbaren, aus dem Grenzenlosen sich bestimmenden hat er seine Grenze gezogen. Die aus ihm, dem Unbegrenzten, fließende Grenze. Man denke sich diesen Raum mit einem Menschenbild als Mittelpunkt: er müßte in sich zusammenbrechen, man denke sich diesen Raum leer: er würde sich dies Gott-Tier als Mittelpunkt gebären. Die große, völlig runde, Stille gewordene Bewegung, die, in leisen, ringenden, sich aufhebenden und sammelnden Einzeltakten verhauchend, sich selber treu bleibt, ist voll der wirren und wilden (für uns wirren und wilden), voll der dämmernden und ahnungsweckenden (für uns dämmernden und ahnungsweckenden) Stimmung des Walddunkels. Und diese Stimmung bildet sich so klar, so übersichtlich, so einfach, so geheimnisvoll-geheimnislos, so selbstverständlich wie dem Leben des Waldes sein Leben ist. Sie läßt das Licht Grenze werden, Wand werden, und tiergottgeboren gebiert sie den Tiergott. Und wie die Seele die Tierseele sich aus Luft und Licht und Stein das Haus auferbaut, so zieht sie, die noch ganz Element, das letzte der Elemente herbei: so hilft das Wasser den Raum ausgestalten. Nichts beweist so sehr die vollkommene Verinnerlichung des ganzen Werkes als dies Zusammenschwingen der Grundeinheiten: daß hier der Hirsch — kein Wassertier! — inmitten der flüssig-stillen Fläche, daß hier die flüssig-stille Fläche als Teil der Bodenfläche mittels der weit bewegten Brüstung einschwellend, mittels des Geweihs und des Kreuzes ausstrahlend in die säulenbewegte Kuppelluft: daß dies alles eines Wesens ist, eins im andern aus dem andern sich darstellend. Mehr war nicht zu wirken. Es wurde gewirkt. Und ganz äußerlich betrachtet, wurde damit ein Wasserkunstwerk geschaffen, welches das ästhetische Problem des Schmuck-Brunnens so löst, wie es unsern Klimaten gemäß zu lösen war; wurde dem Wechsel unserer Gezeiten zuliebe das Wasser in die Form gebracht, die in jeder der Gezeiten lebt und einer jeden entspricht: der starren Ruhe des Winters und der bewegten Ruhe der warmen Zeit.

Das Münchener Künstlertheater / Von Ernst Schur

I

Das Theater für die Gebildeten und künstlerisch Empfänglichen wieder genießbar zu machen, das ist das Ziel der mannigfachen Bestrebungen, die jetzt an verschiedenen Orten einsetzen.

Das Unkünstlerische der theatralischen Darbietung war so offenkundig geworden, daß eine Reform unumgänglich erschien. Diese Reform setzte an den verschiedensten Punkten ein, und es ist in weitestem Umfange alles dahin zu rechnen, was in irgendeiner Weise dahin strebt, Bühnenwirkung dem Publikum nahe zu bringen, von der neuen dekorativen Malerei und zur Architektonik strebenden Raumkunst an bis zur Wiederbelebung der Marionetten.

Und auch solche Versuche, wie die Schattenspiele, gehören in diesen Rahmen. Die Entwicklung der modernen Tanzkunst ergänzt diese Bestrebungen.

Dies alles zeigt, daß irgend etwas hier nicht richtig ist. Verlangt man zuviel? Ist man auf dem richtigen Wege? Schwärmt nur Dilettantismus, der gern die Grenzen einer Kunst übersieht, von unerfüllbaren Wünschen? Oder sind alle diese Versuche Anzeichen für eine neue Entwicklung des Theatralischen, Anzeichen für einen neuen Stil der Bühne? Schon oft kamen solche Programme, die mit Prophetenstimme das Heil des neuen Theaters verkündeten. Immer wieder. Und wurde Bleibendes geleistet? Man will mit Zähigkeit ein Gebiet erobern, von dem man Unerhörtes erwartet.

Uebrigens sind wir keine Theaternation und es kennzeichnet uns, daß wir diese Fragen so abgründig ernst nehmen. Wir mühen uns um etwas, das uns nicht liegt. Hatten wir je ein Theater? Schauspielern wir gern im Leben? Haben wir Sinn für das Versteckspiel in Sein und Rede? Ein Theater muß eine natürliche Tradition im Volk, in der Volksanlage haben.

Wir haben es nicht. Wir sind zu lehrhaft, zu akademisch, und wenn wir an diese Fragen herangehen, kommen wir gleich mit ganzen Programmen.

II

Otto Julius Bierbaum hat in Heft 23/24 dieser Zeitschrift die Faustaufführung des Münchener Künstlertheaters behandelt und aus der Programmschrift die markanten Stellen mitgeteilt. Es liegt mir in der Hauptsache daran, auf einige prinzipielle Irrtümer hinzuweisen, und ich werde den Spezialfall nur dann heranziehen, wenn er das Allgemeine illustriert. Denn schließlich kann das Prinzip ein richtiges sein, auch wenn der praktische Einzelfall, die Aufführung, es nicht innehält.

Man muß zwei Dinge auseinanderhalten, die sich merkwürdigerweise unauffällig zueinander gesellen, als gehörten sie zusammen, die aber das Wesentliche verwischen und schon eine nicht mehr klare Mischung darstellen. Man mag das Prinzip, das Fuchs vorträgt, mit Vorder-, Mittel- und Hinterbühne, mit Lichtabstufung und dergleichen (falls es sich einmal verwirklichen läßt), als interessant hinnehmen. Die Ausführung ist eine ganz andere und muß es sein, da eine neue Persönlichkeit eingeschoben wird, die in entscheidender Weise tätig wird: der Künstler. (Und gerade Münchener Künstler von Ruf sind sehr eigenwillig, weisen alles andere, das eigene Gesetze hat, in Selbstherrlichkeit strikt zurück, haben gegen Lektüre eine unüberwindliche Abneigung und besitzen im Grunde also eine mangelhafte literarische Bildung.) So trennt sich schon von vornherein Idee und Wirklichkeit. Die Verschiedenheit der Willensrichtungen (einerseits der Dichtung Form zu geben — andererseits interessante, für den Künstler reizvolle Aspekte zu schaffen) bringt eine Disharmonie; es ergibt sich ein Durcheinander, und gerade das, was so sehr betont wird, die Einheitlichkeit, fehlt. Ich schätze Erler als Künstler von dekorativen Qualitäten, aber kein Mensch wird behaupten wollen, daß der „Faust" eine Einheit war (Künstler, wie sie sich Reinhardt holte, Walser, Orlik, bedenken vielmehr das Ganze, die Einheit). Das „Prinzip" war angewandt, einmal. Dann hatte Erler jeweils die Szenen, die ihm Bildmaterial gaben, herausgerissen und gestaltet, und hatte das übrige, das ihn nicht reizte, liegen lassen. Nicht ein Ganzes zieht gleichmäßig vorüber (wodurch die Tätigkeit eines Künstlers allein gerechtfertigt wäre), sondern einige Bilder bleiben haften. Er klebt an Einzelheiten sein Etikett an, statt aus dem Geist heraus ein Neues, Ganzes zu schaffen. Von diesen Bildern spricht man, wenn man von der Faustaufführung redet, und findet sie entweder gut oder nicht gut.

Man kann sie einteilen in solche, die eine dekorative Wirkung groß herausholen, im Sinn der Bühne, und solche, die der Künstler aus der Sucht gibt, anders sein zu wollen. Die Domszene (zum Beispiel) mit den wenigen, knienden Gestalten war in ihrer Monumentalität ergreifend. Auch das Einbrechen der Dämmerung in der Osterspaziergangsszene, in der zuletzt Faust und der Schüler wie große Silhouetten dunkel und machtvoll stehen, brachte eine große, neue Wirkung. Die Szene im Himmel war von eherner Eindringlichkeit. Die vier Erzengel (vor gelbem Lichthintergrund, das Ganze eiserngrau und gelb), mit den übermenschlich großen Flügeln, die auf dem Boden standen, erdrückten zwar fast die Gestalten (Mephisto vorn wie ein Knäuel, hingeworfen am Boden, ockergelb im violetten Dämmer); ein Bild, das das Menschliche nicht mehr in den Rahmen aufnehmen konnte; man hätte sich zu dieser Erscheinung nicht die gewöhnlichen Gesichter der Schauspieler gewünscht, sondern Masken. Und ich bin der Ueberzeugung, daß hiermit manche neue Wirkung zu erzielen ist. Wie oft stört das Gesicht des Schauspielers. Es war das auch im „Wolkenkuckucksheim" festzustellen. Die Köpfe

dieser Gegenwartsmenschen auf nacktem Halse (im antiken Kostüm!), mit diesen gedrückten Genickansätzen, dieser ungeschickten Haltung, mit den teilweise zu differenzierten, teilweise zu schematischen Zügen, dem eine allzu deutlich sichtbare Routine „Mimik“ aufprägt — unleidlich. Das große Drama dekorativen Stils wird der Maske nicht entraten können. Hier berühren sich Theater und Marionettenspiel. Das Groteske, Typische würde uns von dem Allzu-Individuellen befreien und die ganz große Wirkung uneingeschränkt gestatten.

Im „Faust“ freute man sich dann noch über die Hexe. Die beiden vorn herunterhängenden strohgelben Zöpfe, der faltige, hin und her springende graue Rock, die Akrobatik des aufgeregten Hin und Her schlossen sich zu einheitlicher Erscheinung zusammen. Auch der Moment, wo Mephisto den Schüler empfängt und in Rot, das den Körper knapp umschließt, vor Grünviolett steht, mit der fahlgrauen Gesichtsfarbe und einer glatten, roten Bürstenperücke wie ein Sträfling, gab eindringliche Wirkung.

Im allgemeinen kam Erlers Art, die Figuren groß und grauschattig vor hellen Hintergrund zu stellen, hier ebenso heraus, wie auf seinen dekorativen Bildern.

III

Was man als Versuch freundwillig hingenommen hätte, eine Faustaufführung mit Erlerschen Dekorationen, das erscheint, mit einem „Prinzip“ verschwistert und auf solche Weise ungebührlich unterstrichen, als Monstrosität. Beides geht nicht zusammen. Disharmonie. Das Prinzip gilt nur für bestimmte, noch zu schreibende Werke. Der Künstler kann in jedem Falle tätig eingreifen. Sein Werk verzerrt sich, will es allgemeingültig sein. Und das Prinzip wäre vielleicht klarer herausgekommen, hätte es sich nicht mit dem Eigenwillen eines Künstlers verbunden.

Das Resultat: eine Einheit ist nicht vorhanden. Das „Prinzip“ und „der Künstler“ gehen nebeneinander her. Was sich einprägt, sind einzelne Bilder. Ich freue mich an diesen Bildern sehr, als an Schöpfungen eines großen Talents. Das kann aber nicht an der Erkenntnis hindern, daß eine Bühnendichtung verhunzt, zerpflückt war. Wenn die Künstler immer über die Literaten schimpfen, die in ihr Handwerk kritisch hineinpfuschen, möge den Literaten auch gegenüber den Künstlern dies freie Wort erlaubt sein. Ja, wenn Erler sich ganz in den Dienst der Dichtung gestellt und eine einheitliche Schöpfung gegeben hätte! So aber diente ihm die Dichtung nur als Anregung, seine Manier zu zeigen, so daß einige Szenen im Hellen stehen, sich herausheben, andere im Dunklen bleiben und nicht über das Uebliche hinausgehen. Disharmonie.

Und wie, wenn die Vorschriften des Dichters bestimmte Dinge verlangen, sie mit dem Text verbinden? In der Hexenküche müssen die vielen Töpfe vorhanden sein, um zerworfen zu werden. In der Szene, in der Mephisto nicht durch die Tür kommt, weil der Drudenfuß ihn hindert, muß eine Tür vorhanden sein. Das Studierzimmer muß eine Fülle von Kleinkram haben; es wirkt lächerlich, wenn gerade das eine Buch daliegt, aus dem Faust zitiert. Gretchens Zimmer muß eine Kammer mit Bett, Erker, Schrank sein. Wenn in solchem Fall Großzügigkeit erzwungen wird, stehen die Personen sozusagen in leerer Luft. Ihr Milieu fehlt. Sie sind Geschöpfe des Milieus. So zeigt sich auch hier, daß diese Reliefbühne nur für eine bestimmte Gattung paßt. Auf dem Gebiete des Intimen versagt sie. Und wenn dann künstlich eine Verkleinerung versucht wird, ist das nicht erst recht eine „Guckkastenbühne“?

IV

„Wolkenkuckucksheim“ war einheitlicher, das lag im Stoff. Hier fehlte wieder im Künstlerischen die Eigenart. Der geringe Wechsel der Schauplätze begünstigt von vornherein eine ruhige, große Szenerie; doch braucht dazu kein Künstlertheater gegründet zu werden. Früher sah man von einer Aufführung solches Stückes ab, da es ganz unbühnenmäßig ist. Der große Ausblick auf die Akropolis, die Szene über den Wolken, auf Felsgebirgen, wo das Reich der Vögel ist, gelangen in der Luft- und Lichterscheinung gut. (Diese Lichtbehandlung wird das Bleibende sein.) Die Kostüme der Vögel waren von Hengeler in ihrer entschiedenen, derben Farbigkeit wirksam entworfen. Vor dem leeren, schattenlosen Hintergrund standen die Figuren in großen Umrissen. Aber das alles täuschte nicht über das Stück hinweg. Das Münchener Lokalkolorit, das der Aristophanesкомödie von Ruederer durch Einstreuen von Weißwürsten und Maßkrügen gegeben war, erheiterte zuweilen und langweilte meistens; die ewigen lamentabeln Ausfälle gegen die Kritiker wurden allmählich albern; kurz, das Ganze war, was es am allerwenigsten sein durfte, langweilig und geistlos. Wieder dieser Münchener Lokalpatriotismus, der nicht über die eigenen Grenzen hinaussieht, der sie ängstlich hütet, weil er nur so noch Eigenart zu behalten meint. Man behandelt eine universelle Angelegenheit wie einen lokalen

Spaß und ist ganz besonders stolz, wenn es heißt, Münchener Komponisten haben die Musik gemacht, Münchener Schauspieler (seien sie auch noch so schlecht) spielen die Rollen und Münchener Künstler entwerfen die Szene. Als sei München nicht alter Kulturboden, sondern eine neu emporgeschossene Stadt, die ihr Können erst zu erweisen habe. Zudem blieb das Ganze so im Abstrakten, Allgemeinen stecken, wechselte so plötzlich die Tonart der Darstellung, verfiel aus Satire in Ernst und purzelte aus dem Idealen in groben Witz, daß gerade im eigentlichen Wesen, in dem Stück, ein Manko sich zeigte. Vielleicht wäre eine etwas zerrissene szenische Darstellung abwechslungsvoller und dem Stil des Stückes gerechter gewesen. Diese großzügige Monumentalität des leeren Hintergrundes ließ die Oede um so nachdrücklicher wirken.

V

Die Zeitumstände sind diesen Ideen günstig, darum pflichtet man ihnen im Prinzip bei.

Der Stil der Bühne war ins Ueberladene ausgeartet. Die Raumkunst gab uns neue Anschauung von einer möglichen Architektonik der Wirkung. Die neuen Theater wurden in diesem Sinne gebaut. Selbstverständlich, daß diese Vereinfachung auch auf die Bühne übergriff. (So fehlte nur ein ideologisch angelegtes Gehirn, um hieraus wieder einmal ein allgemein umfassendes Programm zu brauen.) Von der anderen Seite, der dramatischen Produktion, kamen die gleichen Wünsche. Man strebt aus dem Naturalistischen heraus, man ahnt einen neuen, großen Stil, eine neue, große Kunst soll kommen. (Wo finden sich nur immer diese sogenannten Idealisten, die nicht warten können, bis das Erhoffte wirklich da ist?!) Auf der ganzen Linie aller Kunst läßt sich diese Bewegung verfolgen, ein Hinstreben zur Form, zum Architektonischen. Und diese Momente kommen alle zusammen, dem Prinzip ein Fundament zu geben.

Jedoch, sieht man näher zu, so verändert sich das Bild. Und man fühlt, daß diese Erweiterung einer zeitlichen Entwicklung ins Allgemeine nicht gut angeht. Diese Form der Szene ersehnen wir für bestimmte Dramen, die unser neues Zeitempfinden ausdrücken sollen. Sie müssen aber erst geschrieben werden. (Es sind nicht die schullehrerhaften teutonischen Dramatisierungen alter Sagen und Schwänke.) Und für diese paßt der neue Stil der Bühne. Diesen Stil nun aber nach rückwärts wirkend anwenden zu wollen, und ihn Dramen aufzwingen, die gar nicht in diesem Sinne geschrieben wurden, sondern vielleicht gerade im Hinblick auf die Bühne, von der dieser Stil entfernen will, ist ein Nonsens und eine künstlerische Geschmacklosigkeit. Gerade am „Faust“ wurde das klar. Er hat seinen Stil. Ihm künstlich ein anderes Etikett aufkleben zu wollen, ist Fälschung. Das teilweise Antiquierte, das ewig ungetrübt die Kunst des Wortes und die Tiefe der Gedanken überschimmert, wird erklärt in dem Rahmen, der zu ihm gehört. Seine Weltanschauung ist ihm aufgeprägt. Das Ewige leuchtet aus dem Engen strahlender hervor. Er hat nichts Dekoratives. Stillos ist es, das in unserer Zeit und für uns Geforderte nun wie ein Universalmittel auch der Vergangenheit aufpfropfen zu wollen. Wie der neue Stil nicht für alle Dramen der Gegenwart paßt, so ist auch diese zeitliche Verallgemeinerung (handelt es sich auch um Dramen großen Stils) eine Vergewaltigung. Es wäre ebenso stillos, um einen Tizian einen Rahmen im Jugendstil zu legen und für alte Schloßinterieurs ein modernes Landhaus bauen zu wollen. Hier sieht man klar, daß das Programm ein einseitiges ist, und daß man diesen Grundcharakter nicht empfunden hat spricht nicht für künstlerische Einsicht.

VI

Es verrät auch einen Mangel an Einsicht, daß man nicht wenigstens die Stücke wählte, die diesem Stil sich nähern: Iphigenie und Tasso. Die Schönheit der Wortkunst wäre vielleicht eindringlich zur Wirkung gekommen. Oder Schillersche Dramen. (Statt dessen wählte man Kotzebue und andere Kleinigkeiten.) Doch ist auch diesen Werken ihr Zeitcharakter so aufgeprägt, daß ein Manko unausbleiblich sich zeigen würde. So würden wohl nur antike Dramen oder Shakespeare für diese Bühne passen, also Dramen, die schon zu ihrer Zeit eben für solche vereinfachte Szenerie geschrieben waren und deren Bühnenstil die Form des Künstlertheaters entstammt. Wobei man wieder sieht, daß eine ganz bestimmte „Beschränkung“ durch diese Form geboten ist.

Auch die Wahl der Künstler ist nicht als eine glückliche zu bezeichnen. Es läge im Stil des Szenischen, daß sie zur Raumkunst Beziehung haben müßten. Diez, Hengeler? Auch Erlers kühle, nordische Art ist zu spröde. Sie haftet doch immer noch zu sehr an einer inhaltlichen Pose, an einer Kälte der Ueberlegung. Sie geht auch von seinen Bühnenbildern aus. Das Flächenhafte ist ihnen zu sehr aufgeprägt. Es fehlt das Warmblütige, das Instinktiv-Malerische. Niemeyer wäre hier wohl am Platze gewesen; ein Künstler, der fähig ist, seinen feinen Geschmack, sein gebändigtes, be-

koratives Können, das Material und Form zu werden versteht, einem Zweck dienstbar zu machen.

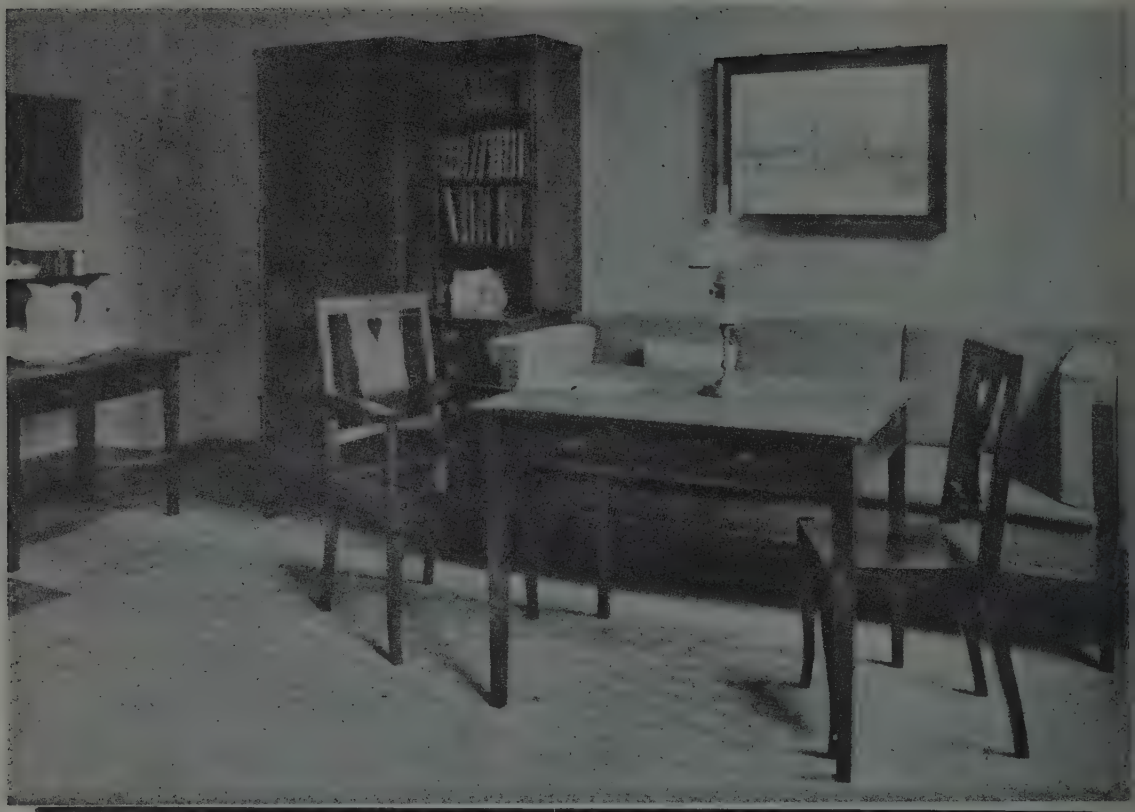
VII

Und nun das wichtigste!

Man möchte diesen Programmrednern zurufen: packt erst einmal das Nächstliegende an und reformiert eure Schauspielkunst! Das Prinzip führt unweigerlich auf das Heraustreten des Schauspielers und seiner Darstellungs- und Sprechkunst. Sind diese schlecht, so ist das Ganze ein Versuch mit untauglichen Mitteln; denn wenn die Ausstattung, die Szene auf ein Minimum reduziert wird, so bleibt als große Wirkung der Sprecher. Und diese Sprecher des Königlich Bayrischen Hoftheaters waren unerhört minderwertig. Mit schmerzlicher Dankbarkeit dachte man an Brahm und Reinhardt, an diese feinen Nuancierungen des Vortrages, die der Dichtung dienen. In München aber ging Sturzwelle über Sturzwelle von der Bühne über den erschrockenen Zuhörer hinweg, der sich ängstlich an seinen Sitz anklammerte, um dieser Wucht standzuhalten. Wahrlich, „die Bewegung der Schallwellen nach dem Zuschauer zu war (unerhört) begünstigt". Das Gespenst der alten, polternden Deklamation, das man schon längst gestorben wähnte, stand schrecklich wieder auf. Dieses karmoyante und hochtrabende Pathos! Und da auch die Kostüme ganz im Ueblichen stecken blieben, ergab Figur und Szene wieder eine Disharmonie. Von diesem Standpunkt absoluter Unmöglichkeit aus gewinnen diese Programmreden ein echt schwabingisch-münchnerisches Gepräge. Viel-Worte, wenig Taten. Kommt einmal nach Berlin! Hier gibt es eine Bühnenkunst. Hier ist das Material, das ihr nicht habt. Hättet ihr es, ihr stelltet ganz München auf den Kopf. Weshalb habt ihr es nicht geholt? Weil ihr zu engherzig seid, zu kleinstädtisch. So wollt ihr aus einem Mangel Reichtum machen und mit einem großen Programmproblem die Detailarbeit verdecken, die zu allererst zu leisten wäre. Das ist das Schlimmste an der ganzen Sache, und das Abstrakte, Lebensferne, Konstruierte dieses Unterfangens tritt damit deutlich ans Licht. Das Theater ist eine besondere Welt, eine eigene Kunstgattung. Wer es reformieren will, muß bei den eigentlichen Faktoren dieses Komplexes anfangen und so den Organismus von innen heraus, in seinen einzelnen Teilen erneuern. Mir scheint, man vergißt bei all unseren Reformversuchen zu sehr, daß das Theater Theater ist und seine eigenen Gesetze hat. Sie gilt es herauszuspüren. Wir aber grübeln immer noch über eine „allgemeine Form", in die wir die Bühne hineinzerren könnten. Wir sind, wie ich schon sagte, keine Theaternation, und so wie wir diese Fragen anfassen, offenbaren wir unkünstlerische Natur, Philiströsität, Schematismus. Darum das Unlebendige solcher Reformen und das Lebensvolle Brahmscher und Reinhardtscher Versuche, daß sie Tat neben Tat setzen, daß sie von Schritt zu Schritt weitergehen und aus einer Fülle von Einzelheiten eine Einheit wie von selbst erstehen lassen. Es scheint mir, daß hier wieder in echt deutscher, gründlich-philiströser Manier eine Frage breitgetreten wurde, die eine im wesentlichen praktische Sache zu einem abgründigen Problem erweitern will.

VIII

Das Theater ist eine Mischung aus Künstlerischem und Praktischem, und das Praktisch-Technische überwiegt so stark, daß eine Reform nur von seiten der Künstler undenkbar erscheint. Als Auflehnung, als Reaktion hat diese Erscheinung Bedeutung. Als endgültige Lösung kaum. Da kommen zu viel andere Fragen in Betracht. Der Künstler, der Dichter, der Schauspieler, der Techniker, der Regisseur, sie alle sprechen mit, und sie werden sich nicht dem Szepter des einen beugen, der „das Bühnenproblem an sich" lösen will. Wenn diese Programme erreichen, daß die maßgebenden Faktoren auf Aenderung und Vervollkommnung sinnen, so haben sie ihre Pflicht vollauf getan und wir können ihnen gerechterweise dafür danken. Aber um wirklich selbst diese Vollkommenheit zu geben, dazu sind sie zu lehrhaft, zu akademisch und im tiefsten Sinne unkünstlerisch. Wir wollen das Theater von dieser Bürde, als sei es ein Katheder oder eine Kirche, befreien und es sich einmal praktisch aus sich selbst, aus seinen Bedingungen heraus entwickeln lassen. Das Theater ist Anschaulichkeit, Sinnlichkeit. Gerade das Bewegliche, Schillernde ist sein Wesen. Ein Marionettenspiel kann künstlerischer sein, als tausend noch so ernst gemeinte Bühnenaufführungen, deren Stil vor lauter Ausklügelei zerfahren und uneinheitlich ist. Dieses Graziöse, Schwebende, Unreale, den Stil des Theatralischen müssen wir erst einmal finden. Dazu bedarf es der Detailarbeit. Beim Schauspieler, beim Künstler, beim Dichter, beim Techniker. Und wenn hier Differenzierung erfolgt ist, wird auch die Zeit zu einem einheitlichen Stil von selbst gekommen sein. Vielleicht wollen wir ihn gar nicht so sehr, sondern ziehen die Spaltung in Teile vor, die jeden Charakter der Darstellung sinngemäß ausprägt. Diese ideologische Problembehandlung aber gehört in die Rumpelkammer der Philosophie; sie paßt nicht



Nach Entwürfen von **Max Heidrich** bringen die

Werkstätten Bernard Stadler

Paderborn

Zimmer-Einrichtungen von gutem Geschmack,

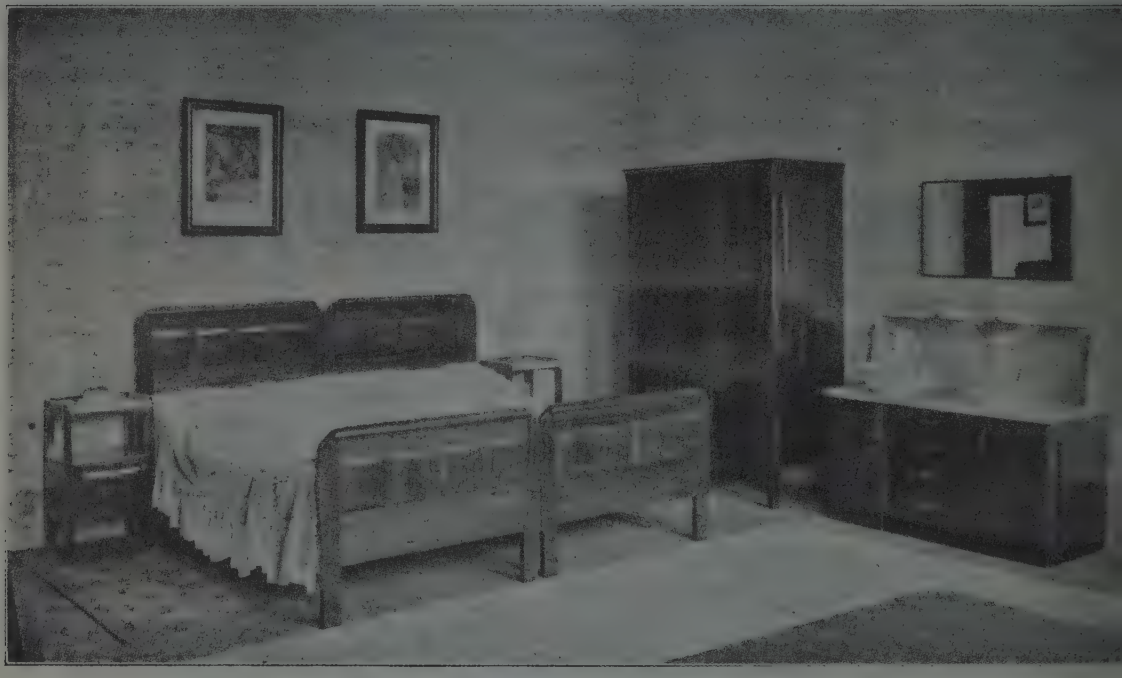
deren einzelne Teile gediegen, bequem, von durchdachter Zweckmäßigkeit und billig sind durch Zusammenarbeiten von **Kaufmann, Künstler und Handwerker.** Verarbeitung bestgepflegter Hölzer; nur allerbeste Polsterzutaten. Maschinenbetrieb zur Ausarbeitung des Holzes; sorgfältiger handwerksmäßiger Zusammenbau auch der ganz schlichten Stücke. Einzelanfertigung in verständnisvollem Eingehen auf besondere Wünsche. Ausführliche Vorschläge für jede Preislage, Fotos, Zeichnungen und Entwürfe kostenlos.

Studentenbude

Die Erzeugnisse der Paderborner Werkstätten haben günstig besprochen und abgebildet:

Velhagen & Klasings Monatshefte, Juni 1906.
Akademische Monatsblätter, Juni 1907.
Die Rheinlande, März und September 1907.
Deutsche Kunst und Dekoration, Juli 1907.
Innendekoration, Dezember 1907.
Fachblatt für Holzarbeiter, Juli 1907, Januar 1908.
Moderne Bauform, Januar 1908.
Dekorative Kunst, Februar 1908, Januar 1909.
Haenel & Tscharmann: Die Wohnung der Neuzeit 1908.
Warlich: Wohnung und Hausrat 1908.
The Studio: Year Book of dekorative Art 1908.
Berliner Architekturwelt, April 1908.
Die Raumkunst, Dezember 1908.

Angeschlossen an die Werkstätten Bernard Stadler ist eine schulmäßig eingerichtete **Tischler-Lehrwerkstätte** mit eigener **Privat-Fortbildungsschule.**



Junfermannsche Buchdr., Paderborn

in unsere Gegenwart, die sich näher an die Praxis heranwagt, sich an ihr erprobt und mit ihr verbindet.

IX

So spitzt sich das Problem von selbst zu der Frage: Was wird Reinhardt daraus machen? Er vereinigt die Erfahrung des Bühnenpraktikers mit dem Wagemut des Künstlers. Er hat den Instinkt für das Neue.

Wenn man objektiv urteilt und sich nicht durch Programme blenden läßt, hat Reinhardt in der Entwicklung seiner Bühnen schon den Weg beschritten, den das Künstlertheater für sich in Anspruch nimmt. Reinhardt hat die Bühnenwirkung immer mehr vereinfacht, sie dem Architektonischen angenähert und damit feierlich-große Wirkungen erreicht. Selbst da, wo er zuviel gibt, wo er dem Künstler zu freien Spielraum läßt, kann er wenigstens das in Anspruch nehmen, daß es Versuche waren, die ihm erst verdankt wurden, über die er selbst hinauskommen wird. Und jedenfalls, so überladen vielleicht manchmal die Wirkung war, der Stil blieb einheitlich und diente dem Werk. Niemals zerpflückte er die Wirkung so wie im Münchener Künstlertheater, daß man sich einige Bilder merkt und das andere vergißt.

Hier wird der Weg der Wirklichkeit beschritten und Taten kennzeichnen ihn. Sie sind vielleicht nicht so blendend, wie die lückenlosen Programme, aber geben bleibende Stationen. Während das Programm des Künstlertheaters von Versprechungen und Behauptungen strotzte, ergab sich in den Taten bald eine Differenz. Während Reinhardt mit Taten kommt. So bleibt ihm eine viel größere Zukunftswirkung offen, während das Künstlertheater sein Ziel schon vorwegnahm und im allergünstigsten Falle das erreicht, was es schon ausgesprochen hat. Nur das Ideologische verleiht dem Fuchsschen Programme scheinbar eine größere Schwungkraft, während die Tatkraft eines Reinhardt das Weiterausgreifende ist. Die Taten des Künstlertheaters haben keine Erfüllung gebracht. Das Extreme reizt zuerst; das Resultat unterscheidet sich nicht wesentlich von dem, was bisher geleistet wurde.

Ich glaube, daß sich die kritischen Stimmen derer, die sich nicht betören lassen, mehren werden. Man wird das Unzulängliche des Materials erkennen und das Gute aufnehmen. So daß dann den Münchener Propheten die Genugtuung bleiben möge, das Ziel geahnt zu haben!

Zur Phylogenese des Schamgefühls / Von Viator

Paul Scheerbart hat mit seinem drolligen Amerikaner, der seine Tischgäste während des Essens von einander isoliert, einen größeren Stein, als er vielleicht selbst glaubte, ins Wasser geworfen. Die Wellen, die er verursacht, ziehen ihre Ringe bis in die Tagespresse hinein, und Mr. Blix dürfte am meisten überrascht sein, zu sehen, daß sein extravaganter Einfall eigentlich die Anregung zu wissenschaftlichen Betrachtungen über das Schamgefühl im allgemeinen gegeben hat. Ich sollte mich sehr wundern, wenn die Diskussion über dieses Thema nicht in nächster Zeit noch weitere Kreise zöge. Das Problem des Schamgefühls ist seiner physiologischen Struktur nach eines der kompliziertesten, seiner psychologischen Natur nach eines der paradoxesten. Bald fördernd, bald hemmend, aber immer in nachdrücklichster Weise betätigt es sich im Seelenleben des einzelnen Kulturmenschen und auch im Kollektivleben der Gesellschaft. Im Verlauf der Kulturentwicklung ist daraus eine Art ethischer Einrichtung geworden, ein Gradmesser der Gesittung, dessen man bei moralischen Wertungsprozessen kaum mehr zu entraten vermag.

Das Merkwürdigste daran ist nun keineswegs, daß es das Schamgefühl im modernen Kulturleben so weit gebracht, sondern daß in bezug auf den Inhalt dieses Gefühls eigentlich im Kreise der Kulturmenschheit die allerverworrensten Anschauungen herrschen. Der moderne Schambegriff hat bekanntlich einen vorwiegenden sexuellen Charakter. Schon das allein wie paradox, — man denke nur: im Zeitalter der sexuellen Aufklärung! Noch paradoxer aber und zugleich von unfaßlich konfuser Art ist die Betätigung des Schamgefühls auf diesem eng umgrenzten Gebiete. Darauf, daß innerhalb einer und derselben Gesellschaft eine und dieselbe Handlung bei einer Klasse das Schamgefühl in der empfindlichsten Weise verletzt, während sie in der anderen nicht den geringsten Anstoß erregt, sei nur im Vorübergehen hingewiesen. Das bekannte Romankapitel bei Zola, wo ein junges, züchtiges Mädchen beim Zeugungsakte des Stiers in der unbefangensten Weise mithilft, ein Kapitel, bei dessen Lektüre ein Mädchen „der besseren Stände“ die Pflicht hat, Weinkrämpfe vor verletztem Schamgefühl zu kriegen, gibt das deutlichste Beispiel der diesfalls be-

stehenden „sittlichen“ Divergenzen. Darüber setzt man sich aber heutzutag mit Leichtigkeit hinweg, da die Erkenntnis sich durchgerungen hat, daß die ethischen und auch die ästhetischen Begriffe eines Volkes und innerhalb eines und desselben Volkes einer gegebenen Gesellschaftsklasse durch die ökonomischen Verhältnisse bedingt werden.

Kurioser ist jedoch, daß die von der Kultur durchaus verfeinerte soziale Schicht, die sogenannte crême de la crême, in ihrem ureigensten, abgeschlossensten Umgangskreise eine und dieselbe Handlung bald als schamwidrig, bald als gegen das Schamgefühl durchaus nicht verstoßend empfindet. Muten Sie doch einer Dame von Welt zu, ihr bis an den Hals geschlossenes Kleid an der Brust zu entblößen. Ihre Zumutung wird als eine Frechheit und Ungezogenheit in heftigster Weise zurückgewiesen werden. Aber es kann Ihnen passieren, daß fünf Minuten später dieselbe Dame, im Begriffe, in eine Abendgesellschaft zu gehen, Ihnen mit noch tiefer entblößter Brust und überdies mit nackten Armen entgegentritt. Im ersten Falle beleidigte der bloße Gedanke, ein kleines Stück des Oberkörpers zu entblößen, das Schamgefühl, — im zweiten war selbst an der Tatsache der völlig nackten Büste nichts Anstößiges mehr. Ein weiteres, noch krasseres Beispiel. Eine Dame, die auf der Straße geht, wird sich ängstlichst hüten, ihr Kleid über das Niveau ihres Stiefels zu erheben. Raunte ihr jemand zu, daß man nicht nur den Saum ihres Jupons sehe, sondern auch etwas vom Strumpfe, ich glaube, die Dame würde vor Scham und Schreck in Ohnmacht fallen. Wenn aber dieselbe Dame zufällig unterwegs nach dem Seebade war, so wird sie, nachdem sie Badetoilette gemacht, mit nackten Waden, den ganzen Leib nur von einer dünnen und schmiegsamen Hülle bedeckt, unter Hunderten von Männern erscheinen, und es als das Selbstverständlichste und Unanstößigste von der Welt ansehen, daß sie, aus den Wellen emportauchend, sämtliche Linien ihres Körpers der allgemeinen Betrachtung preisgibt.

Genug der Beispiele. Mag das Schamgefühl ein noch so natürliches sein, ganz widernatürlich und widersinnig zugleich ist das Konfuse und Paradoxe, das in seiner Betätigung sich offenbart. Will man sich in dem Wirrwarr, der auf diesem Gebiete herrscht, überhaupt zurechtfinden, so muß man sich bei der Anthropologie und der Ethnographie, sowie bei der Entwicklungslehre Rates erholen. Vielleicht, daß diese eine zureichende Erklärung für diese sonderbare Erscheinung geben. Da wirft sich denn zuerst die Frage auf: Wie ist das Schamgefühl beim Menschen entstanden? Hat man erst seine Phylogenese, so wird sich daraus wohl der richtige Folgeschluß auf seine Ontogenese ableiten lassen.

Um die Phylogenese des Schamgefühls, wie es sich jetzt an der Kulturmenschheit wahrnehmen läßt, zu ermitteln, muß man nach der bewährten naturwissenschaftlichen Methode auf die wilden Völker und auf die Tierwelt zurückgehen und dem Vorkommen dieses Gefühls bei ihnen nachspüren. Auch die wilden Völker und die höher organisierten Tiere weisen nämlich, wenn auch nicht gerade unser menschliches Schamgefühl, so doch unverkennbar analoge Gewohnheiten, Instinkte oder Sitten auf.

In Afrika und auf den Südsee-Inseln wurden wilde Völker beobachtet, die ihren Geschlechtstrieb in Gesellschaft sans gêne befriedigen, beim Essen aber das empfindlichste Schamgefühl bekunden. Sie ziehen sich in ein Gebüsch zurück, halten auch dort noch Umschau, ob kein fremder Blick dahinzudringen vermag, und fangen erst zu essen an, wenn sie sicher sind, daß es unmöglich einen Augenzeugen ihrer Mahlzeit geben kann. Ein Einsender hat in der Frankfurter Zeitung auf diese Tatsache aufmerksam gemacht, ohne ihrem Ursprung weiter nachzugehen. Das eigentlich Interessante und das wissenschaftlich Wertvolle ist aber gerade der Ursprung. Das Schamgefühl beim Essen kommt nämlich bei solchen wilden Völkern vor, die auf dem Gebiete des geschlechtlichen Verkehrs noch im Zustande der Promiskuität leben, wo also das Weib vom Manne, der Mann vom Weibe noch nicht erkämpft und für den Alleinbesitz behütet werden muß. Die Liebe ist noch Gemeingut des ganzen Stammes, sie hat sich noch nicht individualisiert. Nicht mehr Gemeingut des Stammes ist aber auf dieser primitiven Entwicklungsstufe — das Futter. Für seinen Speisevorrat hat bereits jedes Stammglied selbst zu sorgen, und zwar ohne Unterschied des Geschlechts. Damit sind wir an der Grenze zwischen dem primitiven Menschen und den höher organisierten Tieren angelangt. Promiskuität im Geschlechtsleben und streng abgesonderte Individualwirtschaft im Herbeischaffen und Verzehren der Lebensmittel, — das findet sich auf weiten Gebieten des Tierreichs. Um das nächstliegende Beispiel anzuführen: beim Hunde. Der Hund frißt seine Nahrung am liebsten an einem einsamen Orte, wo ihn nichts Fremdes, nicht einmal fremde Blicke stören. Er kann zum Gegenteil allerdings erzogen werden, wie etwa zum Reifspringen oder zu sonstigen akrobatischen Leistungen. Warum tut das der Hund? Weil er seine Speise für sich allein haben will. Ist er mit anderen — Menschen oder Tieren — zusammen, so kann ihm seine Nahrung streitig gemacht werden. Er hat sie sich dann noch einmal zu erbeuten. Ist ihm ein Anwesender an Kraft oder Gewandtheit überlegen,

so geht ihm sein Futter am Ende gar verloren. Seit Millionen von Jahren haben sich seine Ahnen diese Erfahrung aus der sauren Lebenspraxis geholt, und im Kampfe ums Dasein ist seiner Art der Instinkt, mit der Nahrung sich zu verbergen, ein kostbares Erbgut geworden.

Ebenso hat auch der primitive Mensch den gleichen Instinkt aus den gleichen Motiven im Kampfe ums Dasein erworben. Der erste Nebenbuhler war ihm nicht auf dem Wege der Geschlechtsliebe erstanden, sondern — wenn ich mich dieses Ausdrucks bedienen darf — am gedeckten Tische. Nicht das Weib, sondern den Bissen hatte er vor den Rivalen, vor ihrer Kraft und List eifersüchtig zu behüten. In einer späteren Entwicklungsphase erst, als der Proviant Stammesgut wurde, dagegen aber das Weib sich zum Privatgut verwandelte, da erst hörte für den primitiven Menschen die vernünftige Veranlassung auf, sich mit der erbeuteten Nahrung zurückzuziehen, da erst fing für ihn die Veranlassung an, fortab mit dem Weibe das zu tun, was er bislang mit der Speise getan: es in der strengsten Abgeschiedenheit, wo kein Rivale ihm nahen konnte, zu genießen.

So wurde das Schamgefühl von unserem Geschlecht erworben. In seinen Uranfängen war es lediglich eine Bürgschaft des Alleinbesitzes und Alleingenusses, zuerst von Speise und Trank; und viel später erst ward es auf das Weib und im Weibe auf die Liebe übertragen. Schamgefühl ist phylogenetisch betrachtet nichts weiter als zum Instinkt gewordene Eifersucht, in ethische Erscheinungsform gekleidete Perversion des im Privatbesitz des kostbarsten Gutes objektivierten Ichgefühls.

Mit seinem Wertvollsten zog der Mensch von jeher sich zurück. Wo ihm die eigene Kraft nicht ausreichend schien, um die Unantastbarkeit des Gehüteten zu verbürgen, dort gab er ihm sogar die Weihe des religiösen Geheimnisses. So erklärt sich das Entstehen jener Mysterien des Altertums, in denen oft das Obszönste in den unerbittlichen Schutz grausamer Gottheiten gestellt war.

Wer kennt nicht darin den kulturhistorischen Ursprung jener Auffassung, die auch im modernen Schamgefühl etwas beinahe religiös Geheiligtes erblicken will?

Allerdings: je konfuser und paradoxer ein Ding, desto eifriger hat das Dogma stets nach ihm verlangt.

Ich weiß es tief . . / Von Erwin Domnauer

Ich weiß es tief: indes ich trüben Auges
hinunterstarre in den grauen Abend,
und Schleier fallen über all die jungen
märzgrünen Knospen und die toten Dinge
um mich: die alten Köpfe, Bilder, Truhen —
indes ich sinne, und ein Schweigen kommt
in meine Sehnsucht, kaltes schweres Schweigen:
kniet irgendwo am Meer ein blasses Weib,
das ich nicht kenne, und es reckt den Arm
empor zu goldgefleckten schwarzen Wolken,
die brünstig grollen, und sein Leib ist nichts
denn stummes Warten, lauernd . . regungslos . .
Ich weiß es tief: und all die großen Klagen,
die ich erwürgt im Dunkeln, klagt das Weib,
und seiner Augen Wimpern hängen schwer
voll meiner großen ungebornen Tränen,
und meine großen Schreie schreit das Weib. —
Ich weiß es tief an diesem grauen Abend:
und Stürme werden kommen manche Nacht
und werben hart und wollen uns erlösen —
wir aber dürfen nicht erlöst sein,
wir stehn und lauschen — stehn und lauschen immer
und wissen voneinander viel und sterben . .
Ich weiß es tief: indes ich schweige, betet
das Weib . .

Rundschau

Das Messer der Vernunft

Der Staat Indiana in Nordamerika hat folgendes Gesetz zur Verhinderung einer geistig und körperlich entarteten Nachkommenschaft erlassen: „Da die Vererbung eine sehr wichtige Rolle bei der Uebertragung von verbrecherischen Anlagen, Idiotie und Imbezillität spielt, wird durch die Generalversammlung des Indianastaates verordnet, daß nach Erlaß dieses Gesetzes alle Institute, die mit der Obsorge über Verbrecher, Idioten und Schwachsinnige betraut sind, dieselben zwangsweise in jedem Falle einer Untersuchung unterziehen sollen, und zwar unter Heranziehung von zwei Chirurgen von bewährter Tüchtigkeit, welche in Verbindung mit dem Chefarzt des Institutes die geistigen und physischen Eigenschaften dieser Zurückgebliebenen prüfen sollen, wie es von den Sanitätsbehörden und Verwaltungskörpern vorgeschrieben ist. Wenn nach dem Urteile dieses Komitees von Experten und Verwaltungsmitgliedern eine Nachkommenschaft nicht erwünscht und eine Besserung des Geisteszustandes mit Wahrscheinlichkeit nicht zu erwarten ist, sollen die Chirurgen ermächtigt werden, jene Operation zur Verhütung der Nachkommenschaft vorzunehmen, welche sich als die sicherste und wirksamste erweist. Aber diese Operation soll nur in wirklich unverbesserlichen Fällen ausgeführt werden; es wird im voraus bestimmt, daß die Konsultation in keinem Falle mehr als drei Dollars für jeden Experten kosten darf, die aus dem Institutsfonds hereingebracht werden."

Diese Mitteilung der „Aerztlichen Rundschau" Dr. Krüches in München mutet ganz spartanisch an. Ein recht resoluter „Generalversammlungsbeschluß": die Kastration als Präservativmittel gegen die Zunahme von Verbrechen und Blödsinn. Es ist zum Republikanischwerden: Bei uns ist es möglich, daß im Namen eines Blödsinnigen, der mit „Majestät" anzureden ist, Recht gesprochen wird — aus lauter Respekt vor dem Begriffe vererblicher Souveränität; und drüben hat man, aus Volkssouveränität, nicht einmal Respekt vor dem Begriffe der Menschenrechte, deren am wenigsten bestrittenes man von Rechts wegen im eigentlichsten Sinne zu beschneiden sich nicht scheut, wenn es gilt, die Vermehrung minderwertigen Menschenmaterials zu verhindern.

Man stelle sich einmal vor, daß in unserem Generalversammlungsgebäude hinterm Bismarckdenkmal in Berlin ein solcher Antrag gestellt würde. . . . Man würde so viele „Begriffe" dagegen auffassen (von rechts, von links und aus der Mitte), daß allein zum Begreifen dieser Begriffe einige Dutzend Kommissionen eingesetzt werden müßten. (Ganz abgesehen davon, daß die Materie als unanständig ein so ungeheures Generalversammlungserröten hervorrufen würde, daß es einer Art bengalischer Beleuchtung unserer Moralbegriffe gleichkäme.)

Indessen ist die Sache gar nicht spaßhaft, sondern eigentlich nur vernünftig.

Wenn man hört, daß bei der letzten englischen Volkszählung es sich herausgestellt hat, daß auf je 283 Menschen der Bevölkerung der britischen Inseln ein „Anormaler" kommt, indem es 484 567 „geistig Degenerierte" gab, und daß man 18 900 verheiratete Idioten und Blödsinnige und gar 46 800 verheiratete Irrsinnige zählte*), so wird man die Idee der Radikalkur von Indiana gewiß nicht ohne weiteres als nur amerikanisch belächeln dürfen, sondern zugeben müssen, daß sie bloß vernünftig ist. Nur ist das bloß Vernünftige keineswegs ohne weiteres auch das Richtige.

Ganz abgesehen von der Durchführung dieses energischen Operationsplanes, muß man sich doch fragen, ob alles das, was man Degeneriertheit, Normwidrigkeit, verbrecherische Anlage oder wie immer nennt, operativ aus der Menschheit entfernt werden kann, wie man ein Krebsgeschwür aus einem Organismus exstirpiert. Wie, wenn alles das gar keine Krankheit, sondern innerhalb des Ganzen der Menschheit ein normales Phänomen wäre? Dazu gehörig, wie die mancherlei häßlichen, aber notwendigen Funktionen des menschlichen Körpers zu diesen gehören?

Oder, wenn wir das nicht zugeben wollen (obwohl es viel für sich hat) — müssen wir nicht annehmen, daß, wenn die amerikanisch-praktische Vernunft mit ihrem Radikalmittel zur allgemeinen Gültigkeit käme, eine überaus widerwärtige Normalmenschheit die Folge sein würde? Verbrecher und Heilige, Idioten und Genies sind mehr als einmal desselben Blutes gewesen. Es bestehen da Zusammenhänge, die wir vorerst nur ahnen können.

Nein, um Gottes willen nein: geben wir der Vernunft nicht das Messer in die Hand! Sie überliefert es Seiner Exzellenz, dem Herrn Philister, und der kastriert uns am liebsten alles

*) So berichtet Rowland Thirlmere in seinem interessanten Buche: The Clash of Empires, das Karl Curtius in Berlin jetzt unter dem Titel: „Der Zusammenprall der Weltmächte" deutsch herausgegeben hat.

aus der Welt, was sie abenteuerlich, bunt, interessant: zu einem lebenswürdigen Schauplatz macht.

Otto Julius Bierbaum

Die Witwe Steinheil

Nachdem sich eine Zeitlang eine kleine Oeffentlichkeit mit ihr beschäftigt hat, tut es plötzlich die ganz große, freilich — ohne jene Zärtlichkeit. Die Daten sind: 27. Mai Auffindung des strangulierten Malers Steinheil, der strangulierten Frau Japy, der geknebelten Frau Steinheil; verschwunden Wertsachen und fünftausend Frank. Der Diener Remy im zweiten Stock hat nichts gehört; die Polizei ermittelt nichts; eine Bluttat der Apachen. Frau Steinheil hatte nur drei schwarze Männer und eine rothaarige Frau vor ihrem Bett auftauchen sehen. Im Sommer brüllt Frau Kriemhild Steinheil von Zeit zu Zeit Rache, entdeckt schließlich eine Perle ihres geraubten Schmucks in der Brieftasche Remys. Ein Juwelier meldet sich — Kriemhild habe, schon im Juni, selbst die Perle aus dem Schmuck brechen lassen. Resümee: Der Raub ist Finte. Marcel Hutin und Georges Labruyère, zwei Journalisten, entlocken ihr das „Geständnis", der Pferdehirt Alexander Wolff ist der Mörder. Nämlich: Er ist nachts in ihr Schlafzimmer gedrungen, der Schamlose, sie schreit, Herr St. stürzt herbei, erste Strangulation; Frau Japy schreit, zweite Strangulation; sie selbst schreit, Knebel und die Worte: „Ich gönne dir das Leben um deiner Tochter willen" an die Hinterbliebene. Wolff weist sein Alibi nach; also abermals Schwindel. Die Witwe in Haft.

Was nun?

Wenn ein Dienstmädchen auf der Treppe beinahe vergewaltigt und um fünfzig Mark beraubt wird — Ueberfälle in der Eisenbahn, die niemand gesehen hat — Attacken in der Narkose — Fesselungen, die man sich selbst anlegt, nachdem man sich kleine Schnittwunden beigebracht hat —, so ist das alles Schwindel und läßt auf einen degenerativen, phantastischen Lügner als Urheber schließen. Solch degenerativ-hysterisches Motiv sind die drei maskierten Männer mit der roten Frau — der überraschte Pferdehirt, der auf dem Liebespfad zwei Menschen erwürgt und edelromantische Phrasen drechselt. Darum braucht aber der Erfinder solcher Historien nicht näher an der Sache beteiligt sein; man erfindet, weil das so Denkrichtung ist. — Verdächtiger ist die Perle. Sie besagt, daß Frau Steinheil von der Sache etwas weiß und direkt an ihr beteiligt ist. Das Beschuldigen anderer besagt ebensowenig, als wenn sie sich selbst beschuldigte; alles Denkperversion, die nur mit Emotionen, Affekten, nicht mit Fakten arbeitet. Daß sie die Perle, die angeblich geraubte, besitzt, bleibt das einzige Faktum neben der Pseudologia phantastika. Aber sie genügt.

Wie ist die Witwe am Mord beteiligt?

Alles, was sie selbst über den Mord aussagt, ist unter dem Winkel zu verstehen, daß es ausgeht von einem Weib, das als Kind oft Regenwürmer gegessen hat, dessen Vater ein Trinker, dessen Mutter eine Hysterische ist, das dauernd an schwersten Nervenkrisen leidet, mit Schlafmitteln, Gashähnen, Strychnin und Selbstmordabsichten wie mit einem Teelöffel arbeitet. Man denke sich in dieser Atmosphäre Kants kategorischen Imperativ und die Frage: „Was ist Wahrheit?" Aber auch: „Was ist ein Mord?" Es scheint nun zunächst, als ob der Fall von der Pariser Polizei nicht hinreichend untersucht ist. Warum läßt man die Leichen jetzt exhumieren, wo doch die Sektion alles ergeben haben muß? Tod durch Strangulation läßt sich auf dem Sektionstisch leicht vom Tod durch Vergiftung mit Pseudostrangulation unterscheiden; muß schon entschieden sein. Betäubungsmittel sind nicht mehr oder kaum nachweisbar. — Die Beziehungen der Witwe zu den beiden Toten in den letzten Wochen sind nicht diskutiert worden, ihr eventuelles Interesse am Mord ebensowenig; man scheint der Witwe nicht genügend kalt begegnet zu sein. Es bedurfte des groben kaux pas der Perle, bis die Polizei sich herbeiließ. — Die Fesselung der Frau soll auffällig gewesen sein; jeder Kriminalist wäre stutzig geworden, da dies typisch ist. Trotzdem man dem Remy glaubte, daß er nichts schreien gehört habe, schritt man nicht gegen die Witwe ein; sehr erstaunlich.

Man versuche es nicht mit Normalpsychologie bei ihr. Man frage nicht: „Wozu hat sie den Mord begünstigt?" sondern: „Warum?" Sie sagt, sie will sich durch die falschen Anklagen reinigen vor einem Geliebten — aber sie hatte sicher mehrere auf einmal. Daß sie unaufhörlich andere beschuldigt, wo die Sache schon eingeschlafen ist, sich sogar zu der Dummheit mit der Perle hergibt, wäre bei anderen nur Ablenkungsversuch; bei ihr: „Ich gebe keine Ruhe, ich muß immer davon reden. Die Kriemhilderolle durchzuführen, ist lockend; sie steht mir gut." Um Gottes willen nicht Gewissensnot. Zweifellos glaubte sie sich zuletzt als Kriemhild, vielleicht schon ein paar Tage nach dem Morde, nachdem sie sich vor dem Untersuchungsrichter eingespielt hat: das Persönlichkeitsbewußtsein der Degenerativen schwankt bedeutend. Sie beschuldigt in gutem

Glauben, sie hat die Perle in gutem Glauben versteckt. Immer reizt sie diese Sache, schmückt sie sich mit ihr, verherrlicht sich mit ihr.

Es ist fast nicht daran zu zweifeln, daß der Mordplan von ihr stammt. Und zwar die Anstiftung wie die Details des Planes. Die Details zunächst verraten deutlich ihre Herkunft von einer Degenerativen. Sie liegt halbnackt auf dem Bett, sonderbar gefesselt. Sie hat einen Mord in keinem Falle ausgeführt, jedenfalls nicht allein, schon wegen der Körperkräfte; aber sie muß in jedem Falle dabei sein; die Sensation lockt; dazu das entsetzlich kalte Herz der geborenen Verbrecher. Halbnackt: es muß nach Sexualität schmecken. Sollte es sich bestätigen, daß die Fesselung Selbstfesselung war — was doch relativ leicht nachzuweisen ist oder gewesen ist —, so war sie alleinige Täterin zugleich und Betäubung ging voraus. — Daß die Finte des Raubes mitspielt, läßt schließen, daß Irreführung beabsichtigt ist, und paßt zu dem romanhaften Plan des Ganzen. — Die beiden müssen beseitigt werden: dieses ist schon hundertmal von ihr bedacht und wieder verworfen worden. Der Grund: Tausend Grundlosigkeiten, die bekannten hysterischen Depressionen, auf den Mann bezogen, Haß gegen den glanzlosen, apathischen Ehemann, Ueberdruß, sehr intime Dinge. Es kompromittiert sie, daß sie den Mann jetzt der Perversität, feigen Charakters bezichtigt; bis vor einer Woche wollte sie ihn noch rächen. Was die Mutter anlangt, so ist der unbezähmbare Haß der Hysterodegenerativen gegen manche Blutsverwandte zu bedenken; der Keim liegt weit zurück; gelegentlich kommt der Ausbruch. Und dann: Die Mutter hat sie zu dieser Heirat bewegt; so verbinden sich die Toten. Man soll nicht glauben, daß, wo Krankhaftigkeit anfängt, die Wege zur Erkenntnis der Taten ungangbar sind; im Gegenteil vereinfacht sich hier alles, wird typisch; das Gesunde ist individuell und schwierig. Vielleicht, sogar sicher, hat sie in der Zeit vor dem Morde starke Liebesfiaskos erlitten; ihre Krankhaftigkeit wuchs, der Groll wurde Gelegenheitsursache und entlud die alte Abneigung, den schon fixen Widerwillen gegen die beiden Toten. Es ist erwiesen, daß sie nicht an den beiden hing, daß sie Vorteil von ihrem Tode hatte, daß sie in eine neue Rolle hineinwuchs und ihre schon fast verlorene Existenz neu bahnte. — Möglich, daß sie irgendeinen Liebhaber zu dem Morde betörte, oder ein paar Apachen und Bravos; doch relativ unwahrscheinlich; die Rolle des Exekutors bleibt auch nur untergeordnet. Das Wahrscheinlichste, das diesem Typus am besten liegt, ist Gift oder Betäubung und Pseudostrangulation durch sie selbst; das entspricht dem Pseudoraub, der Pseudofesselung. — Echte Raubmörder wären schwerlich bei den armen Steinheils eingebrochen, hätten Spuren hinterlassen, wären nicht so krankhaft eigentümlich vorgegangen; schon die Strangulation ist ungewöhnlich beim Raub. Die Frau hätte geschrien, nach dem Erlebnis wäre sie höchstwahrscheinlich für längere Zeit verwirrt oder völlig psychotisch geworden. Sie weiß jetzt zweifellos nicht mehr genau, in welcher Weise sie an der Tat beteiligt ist. Die autosuggestive Beeinflussung der vorliegenden Type ist ebenso bekannt wie fabelhaft; falls sie überhaupt nach der Tat etwas von ihr wußte, hat es die affektvoll verlebte Folgezeit stark verwischt. Aber wahrscheinlich geschah die Tat in einer Erregung, und eine Bewußtseinstrübung folgte ihr und garantierte den Gedächtnisdefekt. Sie handelte daher später fast so, als wäre sie unbeteiligt an ihr. Solange der Prozeß schwebt, wird von ihr nichts zu ermitteln sein; einiges könnte die Beobachtung in der Irrenanstalt feststellen.

Wegen der unbestreitbaren Möglichkeit einer Bewußtseinstrübung zur Zeit der Begehung der Tat wird sie ja in jedem Falle freigesprochen werden müssen.

Alfred Döblin

Metamorphose

Es war schön, damals vor Jahren, als ich mir den ersten Band Flaubert französisch nach Hause trug. Deutsch kannte ich ihn schon. Und nun, da ich in dem kleinen biegsamen, gelben Bändchen der Bibliothèque Charpentier so viel ausgebreitete Schönheit wußte, und verdeutlicht noch durch die angeborene Sprache, schienen meine Hände mir beglückt, sie zu tragen, mein Zimmer eine Kathedrale, das Umblättern eine geweihte Handlung . . . Ich blätterte. Und alles hatte damals Bedeutung, die mir gefiel. Auch das gebrechliche Papier. Auch die winzigen Buchstaben, in denen das leichtsinnige, lustige Frankreich seine größten Meisterwerke druckt. Hie und da fehlt ein Buchstabe, warum nicht; wie ein starker Wind reißt es durch das Buch, der Leser kann nicht standhalten, da sollen also auch die Worte fliegen und vergehn, in der großen Luftweite der Welt . . . Und als ich, zwischen zwei Seiten eingelegt, ein Reklameheftchen der Firma Christofle & Co., Silberwaren zu Paris, auffand (einen andern hätte das vielleicht geniert . . .), nein, da billigte ich auch dies, nannte es: ganz der Stimmung angemessen. Neben den Zeilen der „Education sentimentale", die eine schöne ersehnte Frau im Lichte ihres

ehrbaren Hausstandes zeigen, mit ihren Häkelnadeln, nicht ohne Elfenbeinspitzen, ihrem Feuergitter, ihrem silberbeschlagenen Schmuckkästchen, mit all den behaglichen Kleinigkeiten, in Liebe erfaßt von dem armen verlassenen Frederick . . . oh, neben diesen Zeilen dünkte es mich sehr passend, die Erzeugnisse der ehrenwerten Luxusfirma Christofle & Co. zu betrachten, diese Austergabeln, die Zuckerzangen, Fischlöffel, Traubenzangen, Saucieren, Kandelaber Louis XVI. zu 260 Francs, Zitronenpressen, Obstschalen. Ein Glanz aus den unsterblichen Mahlzeiten des Buches (nichts und alles geschieht bei ihnen) strahlt auf alle Eßbestecke der Wirklichkeit, und die Abbildungen dieses industriellen leibhaftigen Prospektes schienen mir der beste Buchschmuck meines Lebensbuches.

So dachte ich mir Flaubert damals: als einen Freund des Lebens, als den besten Darsteller der Wirklichkeit.

Und Salammbô? Auch das schien mir Wirklichkeit, Historie, Archäologie . . . Ich hätte den Prospekt einer punischen Eßbesteckfirma als Buchschmuck für dieses Buch gewünscht . . .

Meine Freundin erzählte mir, es gebe eine Baumwollsorte namens „Croisset". Croisset! Ich dachte: Also auch der Ort, an dem Flaubert einsam seine Träume erschuf, seine so wirklichen Träume . . . auch dieser Ort ist ins Leben gezogen, wirkt und arbeitet. Vielleicht hat man eine Fabrik gerade dort gebaut, wo er seine Aussicht auf die Seine hatte. Es trifft sich gut, dieser Pulsschlag der Realität hätte ihn gefreut . . .

Meine Ansicht über Flaubert hat sich gründlich ändern müssen . . . Oh, es hätte ihn durchaus nicht gefreut. Jetzt weiß ich's. Dieser beste Darsteller der Wirklichkeit war kein Freund des Lebens, war sein grimmigster Feind.

Seine Briefe haben mich darauf gebracht. Wie tobt es da gegen alles, was nicht Kunst und Reinheit und Heiligtum ist! Wie springt himmelhoch die Begeisterung der Visionen, der stürmischen Rhythmen, der Worte; wie verächtlich neben diesen Genüssen zeigen sich die Küsse einer Frau, Spaziergänge! . . . Flaubert war Romantiker, er haßte alles, was bürgerlich und gemein zuging. Und gerade das so sorgfältig darzustellen, so mit der Genauigkeit des Liebenden, wurde als seine Mission ihm geoffenbart. Er verblutete an ihr. Aber das Jahrhundert hatte von nun an seinen Stil und seine Größe für immer . . . „Komm nach Paris. Hier weht der Atem des großen Lebens" schreibt ein Freund an Flaubert. Der antwortet: „Er riecht stark nach faulen Zähnen, dieser Atem des Lebens" und bleibt allein, auf dem Lande, im Schreibzimmer, und beschreibt . . . eben dieses Paris, lebendiger als je einer es gesehen hat.

Wer gibt Wege in dieses erstaunliche Labyrinth einer Seele? Zunächst die fünfbändige französische Korrespondenz, neuerdings in Auswahl übersetzt von F. P. Greve. (Verlag Bruns in Minden.) Maupassant, der erst den reifen Flaubert kannte, sagt in seinem berühmten Essai wenig von seiner Entwicklung. Mit weiser Intuition leuchtet das Richtige aus Heinrich Manns Paraphrasen. („Eine Freundschaft", Verlag E. W. Bonsels in München.) Und ein Gelehrter kommt, um es zu bestätigen: E. W. Fischer in seinen sehr dankenswerten „Etudes sur Flaubert inédit". (Verlag J. Zeitler in Leipzig.) . . . Nun wissen wir es: der ekstatische Strom, der in den Meisterwerken Flauberts so heimlich unter der Erde rauscht, so versteckt hinter Geräten des Alltags und deshalb doppelt wirksam, ist ehemals oberidisch und in kunstlosen Wirbeln hingegangen. Fischer berichtet von den Jugendwerken Flauberts; Madame Caroline Franklin-Grout, die Nichte des Meisters, hat sie ihm gezeigt, wie sie ordentlich in Kartons verpackt in den Schränken der „Villa Tanit" liegen. Und in wie umfangreichen Kartons! Ein früherer Entwurf der „Tentation" ist viermal so lang wie der definitive; und einige solche Entwürfe liegen vor. Da gibt es andere Dinge als die stählerne Objektivität des Siegreich-Vollendeten, da erhebt sich das Wimmern reflexiver Lyrik, schluchzende Selbstanalysen, Hohn gegen alles, zärtliche Beklagung des „Ich", „Erinnerungen eines Narren", „Agonien" „Leidenschaft und Tugend", „November". Kurz alles, was der spätere Flaubert nicht mehr schrieb, was er für wertlos hielt. Nur in den Briefen sprudelt Grimm und trübe Ironie weiter. Die Werke werden klar, einfach, real, wie aus dem Herzen Gottes gelöst, der allem in gleicher Güte zugetan ist. Freilich, diese Liebe ist eben die schmerzliche, romantische Liebe eines Gottes, der die Menschen erschaffen mußte, sie beklagt und durchaus nicht unter ihnen leben will. Max Brod

Schauspielerkongreß

Sehr geehrter Herr Walden!

Ich soll Ihnen über die heute beendete Tagung des Schauspielerkongresses einen Beitrag senden. Sie wünschen also von mir eine Schätzung des Wertes und der Bedeutung dieser so aufsehenerregenden Tagung. Nun, da kann ich Ihnen sagen: von allen Delegiertenversammlungen der Genossenschaft Deutscher

Bühnenangehöriger, die seit achtunddreißig Jahren alljährlich hier in Berlin stattgefunden, ist die diesjährige Tagung die bedeutendste, epochalste. Ein Markstein ist errichtet worden! Denn endlich hat sich die Gesellschaft auf sich selbst besonnen; aus einem langen Dahindämmern ist sie zu neuem Leben erwacht. Unsanft zwar und recht kräftig hat man sie aufgerüttelt. Nun hat sie die verschlafenen Augen gewischt und schaut mit Hoffnung und Sehnsucht auf die neuen Führer und den neuen Weg, den diese Führer gewiesen. Wird er zum Ziele führen? Wird endlich der deutsche Schauspieler auf diesem neuen Wege frei werden von all dem, was auf ihm lastet? Hörigkeit und Hunger und Not und der ganze Krimskrams unwürdigster Bevormundung! Wir hoffen es! Und weil wir so hoffen, haben wir gekämpft und haben niedergerungen, was im Wege war: das alte System! Seit Jahren wurde es von mir bekämpft. Das alte System? Nun, der Präsident der Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger, der Organisation der Arbeitnehmer, war ein dem Intendanten der Kgl. Schauspiele unterstellter Hofschauspieler. War es nun nicht monströs, frage ich, wenn Sie hören, daß dieser Intendant zugleich auch der Präsident des Deutschen Bühnenvereins, der Organisation der Arbeitgeber, war? Beide Präsidenten, Chef und Untergebener, an demselben Institut. Nie und nimmer darf es zwischen den Leitern solcher Körperschaften, die sich autonomisch gegenüberstehen, die aus den natürlichsten Gründen einen wirtschaftlichen Kampf führen müssen, ein derartiges Verhältnis geben. In wirtschaftlichen und sozialen Kämpfen muß eng gekämpft werden, und die Schauspieler führen einen wirtschaftlichen Kampf. Vom Kampf war aber unter dem alten Präsidium nie die Rede. Nur immer hübsch artig sein, nur immer schön diplomatisch lavieren, einlenken, handeln und verhandeln. Und nun, nach langen Billigkeiten hin und her, diese berühmten Vertragsregeln: das war das Resultat. Ein Wutschrei ging durch die deutschen Schauspieler! Wenn ein moderner Mensch in diese Vertragsregeln hineinblickt, faßt er sich an den Kopf. Die Tageszeitungen haben über diese mittelalterlichen Vorschriften und wirtschaftlichen Zwangsmaßregeln zur Genüge berichtet. Die Delegiertenversammlung hat sie in gesamter Einstimmigkeit abgelehnt. Wie verrottet aber, wie versumpft müssen die Dinge am Theater sein, wenn der Direktorenverband glauben konnte, in diesen Vertragsregeln den Schauspielern ganz hervorragend liberale und humane Konzessionen gemacht zu haben; wenn die Präsidenten der Genossenschaft trotz aller Proteste und Mahnungen dabei bleiben konnten, die Annahme dieses Vertrages sei für den deutschen Schauspieler eine Wohltat.

Heinrich Laube, einer der besten Theaterdirektoren, die je am deutschen Theater gewirkt haben, hat unter eine Abbildung seines Arbeitszimmers das Wort geschrieben: „Das Gewissen spricht, der Vorteil schreit.“ Dieses Bild hängt in den Verwaltungsräumen der Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger. Ob wohl jemals der Blick Dr. Pohls auf dieses Bild gefallen ist? Und hat er an diese Worte Laubes nicht denken müssen, als er diese Vertragsregeln mit lobenden, empfehlenden Worten in die Welt sandte? Nun, in diesen Vertragsregeln hat das Gewissen der Direktoren zwar gesprochen, der Vorteil aber hat geschrien! Und auf dieses Schreien haben die Direktoren gehört! Nicht auf die Stimme ihres Gewissens! Wir haben dann auch geschrien, aber aus Not, Bedrückung und beleidigter Scham. Unser Schrei ist gehört worden, weit in aller Welt. Unsere Präsidenten aber, sie waren taub; sie hörten nicht oder wollten nicht hören, weil sie Angst hatten vor dem Kampf; diesem Kampf, der kommen muß und wird, soll der deutsche Schauspieler wirtschaftlich, sozial und rechtlich erstarken. Sie hatten nicht den Mut, diesen Kampf aufzunehmen und erkannten nicht seine Notwendigkeit. Aber sie waren bereit, den Platz zu räumen. Daß sie ihn so schmählich, und schneller als sie gedacht, lassen mußten — ist ihr Gericht.

Nun sind die neuen Männer am Werke. Unsere Forderungen werden erfüllt. Die Zeitung wird ein modernes, wirtschaftliches Berufsorgan, ein Sprachrohr allen unsern Nöten. Ein besonderes Rechtsschutzbureau wird organisiert, und Hilfe wird jedem, der berechtigt sie anruft. Wo immer auch ein Uebelstand, eine Bedrückung, ein Rechtsbruch uns sichtbar werden wird: wir sind fest entschlossen, alles daran zu setzen, sie zu beseitigen, und nicht eher zu ruhen und zu rasten, daß dem rechtlosen deutschen Schauspieler das zuteil wird, was ihm gebührt: ein seiner Kunstbetätigung würdiges Dasein! Gustav Rickelt

Theaternotizen.

Premiere im Hebbeltheater: Thummelumsen, Komödie in vier Akten von Gustav Wied.

Weil $2 \times 2 = 5$ im Kleinen Theater Erfolg hatte, führte das Berliner Theater „Erotik“ und „Ein Erinnerungsfest“ auf. Die Drehbühne funktionierte bei offenem Vorhang, aber das Wunder wiederholte sich nicht. Da warf sich einer über den Roman der „Leibhaftigen Bosheit“ und ent-

riß dieser gemächlichen, durchaus epischen Existenz etliche Bestandteile, die er dem armen Thummelumsen dramatisch um die Ohren schlug. Der Thummelumsen, eine menschenähnliche Vogelscheuche, verfiel in galvanische Zuckungen, deren Natur nicht zu ergründen war. Stand hinter der Bühne der Regisseur Björn Björnson und drehte an einer Elektrisiermaschine, deren Dynamik Herrn Leopold irgendwie in die Hosen geleitet war?

Es scheint, das Wunder wiederholt sich nie. Vielleicht versucht es einer, Gustav Wied mit Musik aufzuführen. Dann vielleicht wäre die Massage dieses Humors zu ertragen, dessen Kratzen ich mich hiermit endgültig entzogen habe.

René Schickele

Abende

Passage-Theater

... Bozena Bradsky hat lange Nachmittage ihres jungen und aufblühenden Lebens an den Literatur-tischen des „Café Monopol" versessen. Davon wird sie sich nicht erholen. Es war die Zeit von Wolzogens Buntem Theater; Fräulein Bradsky mußte abends Zierlieder von Oskar Straus singen und kam immer ein paar Stunden zuvor an jene ernsthaften Tische, daran die Scharen der Mystiker sich drängten, alternde mit brasiliani-Kaffeepflanzerbärten und junge, bartlose, mißvergnügte. Aber gleichermaßen waren sie der innigen Ansicht, daß, — irgendwie — mit Lärm und Glanz, eine ästhetische Attacke geritten werden müsse, durch welche die Macht- und Geldverhältnisse ein für allemal geschmackvoller gruppiert würden. Dabei lächelten diese Auguren verkniffen — und hatten keine Geheimnisse miteinander. Fräulein Bradsky hörte alles. Ward zur Märtyrerin und wußte nicht, wie. Als dann bei Wolzogen die entsetzliche Pleitestimmung kam, sank die Dame in sich zusammen, verstand kaum noch den Lauf der Dinge, fühlte nur, wund, die Unerquicklichkeit der Zeitläufte. Sie hatte ihre heilige, ihre romantische Zeit hinter sich ... Bald darauf ist sie, mit Energie, zum Variété gegangen. Da hätte ihr, wäre sie ein Wesen großen Stils, ein Bombenerfolg beschieden sein müssen —: mit einer frechen, blecken den (und todestraurigen) Verzerrung alles dessen, was ihr heilig gewesen war; mit einer Konzentration; mit einer brutalen Ueberwindung! Aber Bozena Bradsky ist weder einfach noch differenziert; nicht naiv und auch nicht bewußt; durch Literatur enerviert und keine Artistin —: eine Bürgerin. Sie bietet rosigen Ulk für Familien (die tiefernst dasitzen; in gehobener Katakombenstimmung: das ist die große Welt; das sind durchbrochene Strümpfe; und: v'là les volants!). Sekundaner greifen zum Bleistift. Backfische fassen abseitige Entschlüsse ... Fräulein Bradsky spart keineswegs mit Munterkeit und wirft, tanzend, ihren bronzegoldenen Halbschuh bis hoch über ihr braunes Gelock. Sie verrät ihre Vision einer Pariserin —: das ist ein wildes, ja: fast rasendes Mädchen, mit überdeutlichen Unterröcken und dem einen, immer einen Gekreisch: Liebe!! Oh! Und dann verspottet die Bradsky wirklich ein bißchen das, was einst ihr Ruhm gewesen, ihres Dichters Sehnsuchtslaut, ihr Bild, ihr „wesentliches Oel": Fräulein Ringelrangelrosenkranz im duftigen Biedermeierkleidchen, mit den unschuldsvollen schwarzen Borten. Dies einst so liebliche Bild, des Duftes nun beraubt und ziemlich verwahrlost, wird von der Bildnerin selbst mitten in eine Serie von Musikerparodien gestellt. Nur in der Stimme noch, wenn sie ankündigt: „Oskar Straus!", triumphiert die alte hochgemute Zärtlichkeit ... Ist das tragisch? Darüber hätte einzig die Künstlerin selbst zu entscheiden ...

Ganz im allgemeinen (und ohne jede Beziehung zum Passage-Theater): man sei höchst mißtrauisch gegen Damen, die die Gesellschaft von Literaten ertragen! Solche Frauen sind weit schlimmer als Literatinnen und kriegen, wenn sie ihn nicht längst weghaben, einen Knax fürs Leben. Vieles geht ihnen verloren; in lauer Unsicherheit taumeln sie einher und harren der Rache, die doch einmal an ihnen vollstreckt werden muß.

Ferdinand Hardekopf

Konzertnotizen

Das neue Quartett (Marteau, Becker, van Laar und Birkigt) gaben Beethoven Op. 59[1] mit großem Elan wieder. Die vier Herren dürfen getrost nach den „Böhmen" rangieren. :: Eugène Ysayes Geigenton berauschte durch innige Gesangsweise, die etwas inbrünstig-flehendes besitzt; man zittert vor solcher Gewalt; man beugt sich vor Ysayes Kunst wie eine Gemeinde vor ihrem Gott. :: Erfreulich ist's, Herrn Gustav Friedrich zu lauschen. Er macht aus seiner kleinen Stimme erstaunlich Großes her. :: Nicht nur Staaten werden von einem Fürsten geleitet, auch Streichquartette leisten sich den Luxus. Das „Moskauer" der Kaiserlich Russischen Musikgesellschaft besteht aus dem Fürsten Georg Duloff, Paulsen, Bakaleinikoff und David Sissermann. An der Spitze ein Goliath, am Ende ein David. Und trotzdem die größte Harmonie und Seelenverwandtschaft. Eine glückliche Vereinigung, die mit ausschließlich russischen Werken (Glasounoffs A-Dur, Arensky und Tschaikowski) glänzte. :: Elsa Sants Sopran klingt im Forte üppig, während das Piano im Sande verläuft. :: Dr. Kerr.

Szánto scheint ein strebsamer Klavierspieler zu sein. In der Tastengeläufigkeit äußerst versiert; zum Beherrschen der Tonschöpfungen müßte mehr Geist aufgewendet werden. :: Die „Böhmen" verhalfen dem russischen Komponisten Sergei Jw. Taneiew durch hinreißendes Spiel seines Op. 22 zum Siege. Taneiew schreibt unbedingt selbständig und interessant. Es klingt alles bei ihm. Man wird ihn noch oft nennen hören. :: Der amerikanische Geiger Theodore Spiering weiß stets Neues zu bringen. Er gehört zu den fleißigsten Künstlern, der interessante Programme aufzustellen versteht. Diesmal hob er einen Reger (Op. 103a, eine Suite in A-Moll) aus der Taufe, ein fein gearbeitetes, der Violine zu Danke gesetztes Werk. :: „Trille du diable" von Tartini gab Louis Siegel virtuos — im besten Sinne — wieder. Herr Hendriks (er verband sich mit Siegel zu einem Abend im Mozartsaal) gefiel mir besser im Chopinspiel als in seinen eigenen petites cloches dans la brume.

Max Oliżki

Sezession

Diese Ausstellung von beinahe anderthalbtausend Bildern ist bunt, lustig, lärmend und rücksichtslos wie das ungenierte, derbe und schwitzende Gedränge eines Jahrmarkts; Kritiker, die empfindliche Leute zu sein pflegen, lieben gemeinhin ein so lautes, wirres, drängend sich stoßendes Leben nicht und haben sich angewöhnt, Ausstellungen von solchem Umfange nicht das Beste nachzusagen; das verschlungene Gewirr so unbekümmert vielfältiger Stimmen irritiert sie, den Gassenhauer zugleich mit dem Gebet hören zu müssen, scheint ihnen unwürdig, den Phantasten neben dem Bekenner, den Aufrichtigen neben dem Dandy, den Lustigmacher neben dem großen Gestalter zu sehen, stört sie, und vor einem ein wenig fragwürdigen Geruche beeilen sie sich, das Taschentuch zu ziehen.

Ist es die Bemühung um eine bedeutende Tätigkeit, die der Haltung unserer jungen Leute den Schein einer nicht geringen Anstrengung gibt? Nun, aufrichtig gesprochen, es will mir manchmal scheinen, als seien ihrer viele nicht so sehr der harten und steten Bemühung um eine ernst erkannte und große Aufgabe, als dem Ehrgeiz zugewandt, spitzfindige, auf das Außerordentliche prätendierende, im einzelnen ja auch nicht selten genügend amüsante Einfälle recht vernehmlich auszurufen. Und zu reden, und oft mit einer erstaunlichen Gewandtheit, verstehen diese Jungen; doch sie müßten wissen, daß man sich durch dieses Talent von keinem Akademiker unterscheidet, und daß es ganz unwesentlich ist, ob man in der Konvention eines alten Holländers, eines Venetianers oder gar eines Düsseldorfers arbeitet oder in derjenigen eines Japaners, van Goghs oder Beardsleys. Wie häufig erinnere ich mich in dieser Ausstellung nicht des Ausdrucks dieser Künstler, und, da ich sie liebe, nicht einmal ohne ein gewisses Vergnügen; aber einem jungen Deutschen zu begegnen, der mich an nichts anderes erinnerte, vielmehr mit sich selber mich überraschte, würde mich mehr freuen. Man mißverstehe mich nicht; es ist keineswegs der lärmende Ehrgeiz des „Revolutionärs", sein fruchtlos wilder Wunsch, aus dem großen Zusammenhange sich lösend, sich selber Schoß der Mutter und väterlicher Same zu sein, dem ich das Wort rede; denn es ist nichts als seine tiefinnere Schwäche, die den Revolutionär den Zusammenhang hassen läßt, weil er — gleich dem Akademiker, mit dem er die schließliche Erstarrung gemein hat — der Gewalt der fremden Meistergebärde zu unterliegen befürchten muß. Der Künstler aber, der Künstler, ein seiner selbst Gewisser, fürchtet sie nicht und ist glücklich, sich im Zusammenhange zu wissen, der ihn vor der Erstarrung bewahrt, indem er ihn an seiner unendlichen, nie sich erschöpfenden Bewegtheit teilhaben läßt. Der fremde Meister entwendet dem Künstler nicht den inneren Besitz, sondern weckt ihm, ein „Geburtshelfer" gleichsam wie Sokrates, das eigene Meisterliche auf und erregt und lockt und bildet das Verwandte. — Suche doch, Leser, in dieser Ausstellung die Skulpturen Albikers und Kolbes auf; du wirst dich bei Kolbes wundervoller kleiner Gruppe Ringender (die in ihrer kraftvollen, von der meisterlichsten Hand gebändigten, unzerrissen in sich selber kreisenden Bewegung an Schönheit den erlesensten Werken antiker Kleinplastik nicht nachsteht) an Rodin, bei Albikers pflanzenhaft reglosen Gestalten ebenso wie bei seinen beiden schönen Zeichnungen von Mädchenakten, deren Linie rein, gespannt und verehrend eine große, einfache und sanfte Bewegung umschreibt, an Maillol gemahnt finden; gehe weiter zu Barlach und Gulbranssson; du wirst bei Gulbranssons Menschendarstellungen (die mit dem verbrauchten Worte „Karrikatur" zu bezeichnen ich Scheu trage, weil ihre phantastisch entstellende Uebertreibung nicht nach dem Witze strebt, sondern nach einer dämonischen Interpretation menschlichen Wesens) an die Schauspielerporträts der Japaner, bei Barlachs großflächigen, wie aus einem Relief gelösten Skulpturen an ihre bildnerischen Werke denken (seine schweren, düsteren, höchst bedeutenden Zeichnungen scheinen durchaus auf dem Umwege skulpturalen Vorstellens entstanden; sie

wirken wie aus dem Papier herausgemeißelt, gegraben, geschnitten; ihre Lichter und Dunkelheiten sind blendend und tief wie die von den erhobenen Flächen einer Skulptur zurückgestrahlte Helle und die in ihren Höhlungen eingeschlossenen Schatten); das wollig geflammte metallische Leuchten auf den stillen innerlichen Porträts Eugen Zacks wird dich an alte Emaillen und an Rogier van Weyden erinnern — bei keinem aber dieser Künstler wird es dir scheinen, als habe das fremde Meistergebilde sie verwirrt, gedemütigt und unfrei gemacht, da es vielmehr die eigene innere Form ist, die die fremde große Bildung erweckt hat; an diese erinnert sie nun, weil sie selber von der verwandten hohen Kraft erfüllt wird. Allerdings, die Vollendung des reifen Meisters darf völlig einsam sein — Liebermann erinnert nur noch an sich selber. Man kennt die meisterlich müheloſe Vereinfachung weiter Landschaften in seinen Zeichnungen, Radierungen, Pastellen, die krafterfüllte Tiefe ihres Raums, den leichten Atem ihres kühlen Lichts, die letzte Befreiung vom Modell, die alle bewegte Gestalt bei ihm gewinnt. L. v. Hofmann, Slevogt, Münch zeigen sich in ihrem sicheren und längst bestätigten Besitze — jener in seinen farbig lichten Darstellungen Tanzender, Badender, Spielender, Erntender, dieser in anmutig kraftvollen, spielend frohen Illustrationen, die so glücklich weit entfernt sind von der ängstlich engen Treue Menzelschen Illustrierens, der letzte schließlich in dem dunklen und barbarenhaft wilden Mystizismus seiner Holzschnitte, der unbeirrbaren Energie und Treffsicherheit seiner lithographischen, der Anmut und des zart und weichen Konturs seiner radierten Porträts. Ich lasse dir einen Augenblick Zeit, Leser, dich an der bei aller Koketterie innigen Empfindung der radierten Zeichnungen Walsers, an der nervösen und künstlichen Buntheit der Sternschen Bizarrerien dich zu erfreuen, und als letztes zeige dir das kräftige und sehr farbig wirkende Schwarz-Weiß der ernsten und aufrichtigen Holzschnitte von E. R. Weiß. Sigmund Simon

In philologos

Sie wissen nicht, wie problematisch sie sind. Es ist eine Erfahrungstatsache, daß keine Wissenschaft die Kritik, den Zweifel an ihrem eigenen Werte schlechter verträgt, daß jeder, der den ersten Schritt von der Philologie hinweg getan hat, weiter und weiter gerät, zur eigenen Ueberraschung scheinbar ganz abliegende Horizonte einbezieht und zuletzt eine Spezialfrage zu einem Kulturproblem, zu dem Kulturproblem auswachsen sieht. Nietzsche zog so, als er gegen die Philologie mißtrauisch wurde, immer größere konzentrische Ringe, und bei jedem löste sich eine antithetische Frage in ihm aus: Wissenschaftler oder Künstler, objektiv oder subjektiv, historisch oder naiv, kritisch oder pathetisch, beherrscht oder dionysisch, Kommentator oder Prophet, Anatom oder zerstörender Schöpfer?

Zu ihrem Glück wissen die Philologen nichts von ihrer problematischen Existenz: Hemmung oder starrer Stillstand käme über sie. Hunderte von jungen Männern nehmen jedes Semester in unseren Hörsälen und Seminaren zu einem seßhaften Studium Platz. Die Philologie kann freilich selbst auf junge Köpfe einen zwingenden Reiz ausüben. Ihr deutliches Ideal ist das der Wissenschaftlichkeit selbst. Gerade wie die deutsche Begabung gewöhnlich Distanz, Ruhe und Uebersicht nicht im eigenen Blute fühlt, erliegt sie einer starken Sehnsucht nach solcher Lebensanschauung, die man kurz die klassische nennen kann. Psychologisch betrachtet ist das treibende Moment der Wissenschaftlichkeit die Herrschbegierde: das Verlangen, die Summe aller Erfahrungen zu übersehen, um aus ihr ein adäquates Bild irgendeines Seienden zu erhalten. Der Mensch konnte selbst für seinen Gott keine höhere Vollkommenheit erdenken.

Diese Idee der Wissenschaftlichkeit ist die Waffe, mit der die Philologie gewöhnlich am erfolgreichsten alle Angriffe abzuwehren versteht. Es ist aber klar, daß ein solches Ideal nicht einmal auf dem noch umgrenzbaren Gebiet einer einzigen Wissenschaft zu erreichen ist: es wird darum ein Idol, ein Götze, der das Große will und Kleines schafft. Das Unvermögen, zu erkennen, was in seiner Verehrung zuviel ist, wird schuld daran, daß Philologie die Entwertung der Persönlichkeit zu heißen verdient. Eine sich bis zur Seelenlosigkeit verirrende Entsagung gehört dazu, wenn Tausende von gelehrten Generationen hindurch einem in der Zukunft zu erreichenden Ziel der Vollständigkeit zuliebe auf eigene Meinung, auf eigene Wirkung verzichten und nur Handlanger des verhießenen Messias der Rekonstruktion sein wollen: sie räumen Hindernisse von ameisenhafter Dimension von seinem Fuß hinweg, der doch kraftvoll und sicher sein wird.

Ist es wirklich nötig, vor einem endgültigen Urteil über antikes Leben die Frage zu lösen, welcher Art die Alten ihre Türschlösser konstruiert haben, und wenn bei einem griechischen Lyriker das Wort Kithara fällt, sofort die ganze Aufmerksamkeit unter den Strich zu verlegen und eine Monographie

dieses Instrumentes zu schreiben? Die Unerbittlichkeit des konsequent durchgeführten Grundsatzes der Wissenschaftlichkeit ist ja klar: über die antiken Türschlösser und Kanonen läßt sich ein objektives Bild gewinnen, über Platos göttlichen Wahnsinn nicht: darum meide den Plato und mühe dich dafür, irgend etwas Faßbares bei ihm, z. B. seine Vorliebe für Relativsätze, in Prozenten auszudrücken. Das Kontrollierbare ist Wissenschaft — versteht man, daß dieser Gedanke gerade in umfassenden Köpfen zur fixen Idee werden kann, sie Heiligen, Künstlern und allen anderen Narren merkwürdig naherückt?

Ist das denn noch Gesundheit, wenn ein sehr, sehr bekannter Philologe (er lebt noch, bitte schlagen Sie im Berliner Adreßbuch nach) Homer psychologisch zu Leibe rückt und gegen die Szene, in der Telemach seine Kammer betritt, sich aufs Bett setzt, sein Hemd auszieht und es der alten Amme Eurykleia reicht, damit sie es sorgsam aufhänge, also argumentiert: 1. Wozu braucht ein erwachsener Jüngling noch eine Dienerin zum Ausziehen? 2. Warum sollte ein Jüngling so müde sein, daß er sich zuerst aufs Bett setzt und sich dann erst entkleidet? 3. Wie kann man ein bis auf die Füße reichendes antikes Gewand im Sitzen ausziehen? Schlußfolgerung: die Szene ist von einem Schwachkopf eingeschmuggelt und überhaupt Homer . . Ist das Logik, das Rüstzeug des Wissenschaftlers? Das ist die fixe Idee, logisch zu sein.

Das große Publikum weiß nichts von dem grotesken Umfang der Haarspalterei in der heutigen Philosophie, die ja ihre großen Entdeckungen längst hinter sich hat; es weiß auch nicht, daß Burkhardt, Taine, Nietzsche, Vater den großen Philologen ebenso verdächtig sind, wie dem approbierten Mediziner die Kurpfuscher. Es ist jüngst ein Buch erschienen, das wieder einmal mitten in diese Probleme hineinführt: Ludwig Hatvany: „Die Wissenschaft des nicht Wissenswerten, ein Kollegienheft." Bei Julius Zeitler in Leipzig. Die Methode ist anziehend: ein junger, aber in seinem Alter sehr belesener Student schreibt während des Kollegs seine bösen, trefflichen Glossen nieder.

Er sitzt im Catullkolleg. Woepke, der Professor, beginnt mit der Erklärung des Gedichtes, in dem Catull die Spiele seiner Freundin mit ihrem Lieblingssperling beschreibt. Der Professor spricht vor allem darüber, daß der Sperling bei den Römern kein so verachteter Vogel war wie bei uns, eine Behauptung, die er mit der fünften Zeile der vierten Szene des fünften Aktes von Plautus, Captivi, bekräftigt; auch die vierundsechzigste Seite aus Guschkes Annal. Liter. zieht er heran. Dann: wie hieß die glückliche Besitzerin des Sperlings? Dann: der relativistische Gebrauch des Pronomens in der zweiten Zeile. (Siehe Kühners Grammatik, Pagina 399, Neues Grammatik, Band II, Pagina 231.) Dann . . . „Ich notiere nicht weiter, ich kann ja nicht aufpassen, wie könnte ich es auch? Denn mich stört — Catull stört mich im Catullkolleg! Ich sehe ihn, wie er die holprige römische Gasse entlang taumelt, daß auf seiner Stirn die welk herabhängenden Blätter des Lorbeerkranzes nur so herumtanzen."

Es ist eine unfrohe Wissenschaft.

Otto Flake

Die Andacht vor dem Schmutz

Unsere Familien-Zeitschriften haben eine liebliche Einrichtung. Dorten, wo die Unterhaltung, die lyrischen Gedichtlein und der Kinderverse aufhören, folgt im Text die Erziehung zum Nützlichen. Es wird gelehrt, wie man aus gebrauchten Garnrollen Puppen macht, aus alten Bindfäden und Zigarrenbändern eine Schlafdecke, aus zerbrochenen Korken Bilderrahmen. Dieser praktische Ratgeber soll eine Enzyklopädie der Sparsamkeit sein. Nichts, was in der Welt existiert, soll umkommen. Das ist die Sehnsucht der Hausfrau, und mit bebendem Herzen liest sie, welche Wunder man aus dem Abfall der Wirtschaft zu formen vermag. Aus rostigen Haarnadeln eine Briefwage. Aus einem mürbe gewordenen Waschkorb eine Kinderwiege oder auch einen Schlitten. — Pfui Teufel! Unsere geliebten Familien-Zeitschriften, die Erzieher zur Sparsamkeit, die Erzieher zur Bürgerlichkeit, zur tüchtigen Hausfrau, zum Prachtmenschen, sie erziehen zum Dreck! Man täuscht sich ja in dem Glauben, daß man spare beim Herrichten all solches schmutzigen Schnickschnacks. Unsere geliebten Familien-Zeitschriften, die Erzieher zur jämmerlichen Dürftigkeit, zur Kleinheit und ästhetischen Gemeinheit, sie schnüren ihrem Leser die Phantasie ein. Sie unterrichten ihn nicht, wie er sich geschäftig nach frischen, bereichernden Dingen seines Lebens umsehen soll. Sie verleiten ihn, daß er sein winziges Teilchen Geist aufwende für die restlose Verwendung alles Drecks. Nicht nur die Mütter tun bei dieser Schande mit. Denn jetzt, da die „fröhliche, selige Weihnachtszeit" beginnt, fängt auch das Handarbeiten an, das Verfertigen von lauter Nichtigkeiten, die unter

den leuchtenden Tannenbaum gelegt werden. Und bei diesen Vorbereitungen zum wunderschönen Christfest spielen die alten Sachen eine große Rolle. In Schränken und Schachteln, in Kisten und Kasten, in Truhen und verborgenen Taschen wird Umschau gehalten nach irgendwelch verborgenem und verstaubtem, zerfressenem Gegenstand, den man vielleicht notdürftig erneuern könne, um dem glücklich Beschenkten zu verhehlen, er erhalte einen alten, alten Schmarren. Unsere lieben, zu segnenden und reichlich zu belohnenden Familien-Zeitschriften sollten von der Regierung prämiiert werden, die ja Sparsamkeit in allen Lebenslagen predigt, die durch ihren höchsten Sprecher verkünden läßt: Mensch, sitz auf deinem Groschen! Aber es ist nicht genug, daß die Familie am eigenen häuslichen Herde den Dreck in allen seinen Wandlungen hegt und pflegt. Er soll gewechselt werden von Haus zu Haus, von Küche zu Küche, vom Schlafgemach des Schulze zur Ehekammer des Müller. Das nennt man mit einem nationalökonomischen Ausdrucke den „Tauschverkehr". Und unsere Zeitungen, die immer auf der Höhe aller menschlichen Sehnsucht und Ansprüche sind, haben für ihren bezahlten Annoncenteil eine viel begehrte und teuer bezahlte Rubrik eingerichtet für solchen „Tauschverkehr", d. h. für solchen gegenseitigen Austausch des Abfalls. Da hat jemand im Jahre 1854 eine Kohlenschippe, eine Wäscheleine und einen Gummimantel geerbt. Jetzt braucht er einen Kinderwagen, und er annonciert flugs in der Zeitung, daß er für seine köstlichen Erbstücke das ihm nötige Möbel eintauschen möchte. Er weiß natürlich, daß er altes, gebrechliches, rumpeliges Zeug bekommen wird, aber er will ja nichts anderes. Und so geht es nun unendlich weiter. Herrliche Aussichten! In einem Lande, da die Freiheit herrscht und nicht die Beschränkung, wäre so etwas nicht möglich! Da will jeder unbetastete Dinge, unbeschmutzte, unverdorbene. Da trachtet jeder, seine Phantasie und seine Geschicklichkeit zum Erwerben neuer Dinge aufzubieten und nicht zum Erhalten des Alten. Es gibt Geisteskranke, die immer Obszönitäten aussprechen müssen. Diese Bedauernswerten leiden an der Koprolalie. Wir, in denen noch Gesundheit lebt, sollen zu einer schlimmeren Geisteskrankheit erzogen werden, zur Koprolatrie, das ist die übertriebene Andacht vor dem Schmutz. Vor solcher Verseuchung muß gewarnt, auf eine derartige Ansteckungsgefahr hingewiesen werden, damit wir nicht ganz und gar versinken in untertäniger Götzendienerei vor dem Dreck.

Misanthrop

Politische Gedichte

Die Kamarilla

Wen des Nachts ein Floh sticht, sucht,
der beginnt, den Floh zu jagen:
Kratzt sich, schlägt sich, schimpft und spucht,
und hebt weinend an zu klagen:
Gottverdammtes Stachelvieh,
warte nur; gleich hab' ich dir!

An Germanias weißer Brust
hat ein Floh sich eingenistet,
welcher dort voll Lebenslust
sein Schmarotzerdasein fristet.
Dieser sticht den Bülow bös,
und er kratzt sich offiziös.

Ha! so ruft er. Meint ihr's so?
Eine Höflingskamarilla
hat sich, wie ein gift'ger Floh,
festgesetzt in Deutschlands Villa.
Jagen wir das Untier jetzt!
Los! Der Nagel wird gewetzt.

Aufgewacht, ihr Deutschen! Schließt
einen Ring um das Geziefer!
Hebt den Daumen: Aufgespießt!
Drückt ihn fester! Quetscht ihn tiefer!
Hei! Der Floh hat ausgerumort,
Bülow hat ihn totgebohrt.

Juble laut, Germania!
Mit vom Floh befreiten Brüsten
magst du froh und mit hurrah
dich zum Weihnachtsfeste rüsten.
Bülow hat das Land befreit.
Bülow schwimmt in Seligkeit.

J. Diot

Kali-Exportmonopol

Während innerhalb des Kalisyndikats und namentlich mit den außenstehenden Werken immer noch heftige Fehde über die Erneuerung des Kartells geführt wird, bombardieren einzelne Großindustrielle die preußische Regierung in ihrer Eigenschaft als eines der wichtigsten Kartellmitglieder mit Reformvorschlägen. Herr Emil Sauer, der in der Kaliindustrie sich vielleicht am meisten (und am lautesten) hervortut, hat eine solche Denkschrift an den preußischen Handelsminister gerichtet. „Vorschläge für positive Maßnahmen zur Sanierung der Kaliindustrie" nennt Herr Sauer seine Ausarbeitung, und man wird ihm die Anerkennung nicht versagen können, mit gründlichem Verständnis und scharfem Blick für das praktisch Erforderliche diese Frage der Kaliindustrie beurteilt zu haben. Was er über

die Verlegung des Syndikatsdomizils, über die Propaganda im In- und Auslande, über Transport- und Speditionsverhältnisse, über Preispolitik, Quotenübertragung, Verkaufsgrundsätze usw. sagt, mag für den engeren Kreis seiner Industrie von Interesse sein; von allgemeiner Bedeutung ist nur sein Vorschlag über das Exportmonopol. Der muß aber mit Entschiedenheit bekämpft werden. Denn er gipfelt darin, daß der Verkauf der Kalisalze fortan nur noch im Inlande frei bleiben soll, dagegen nach dem Auslande nur durch Vermittlung des Syndikats geschehen dürfe. Und bei dem so geleiteten Export sollen noch die nicht zum Syndikat gehörenden Werke eine Gebühr von etwa 30 Prozent des Wertes der ausgeführten Produkte an das Kartell zu entrichten haben! Der Vorschlag bedeutet, auf den ersten Blick betrachtet, eine zu ausgesprochene Begünstigung des Kalisyndikats, als daß man geneigt wäre, ihn überhaupt ernst zu nehmen. Aber selbst ein Teil seiner Gegner hält das sonderbare Verlangen nicht für ganz aussichtslos, denn der stärkste Trumpf, den Herr Sauer auszuspielen vermochte, war der, daß er auf den Nutzen der deutschen Landwirtschaft hinwies, wenn man ein solches Exportmonopol (für das Syndikat) schaffen würde. Die Landwirtschaft würde, so führt Herr Sauer aus, nicht (wie es jetzt geschieht) die Kalisalze zu höheren Preisen beziehen als das Ausland, wenn durch die 30 prozentige Steuer der Konkurrenz der dem Syndikat fernstehenden Werke vorgebeugt wird. So hofft man in Preußen selbst bei einem Handelsminister leichter Erfolg zu erzielen. Im Grunde genommen will Herr Sauer mit seinem Plane natürlich nichts anderes, als die Outsiderwerke noch vor der Erneuerung zum Beitritt ins Syndikat zwingen. Der Vorschlag würde also nur darauf hinauslaufen, eine Monopolisierung des Syndikats festzulegen. So weit sind wir glücklicherweise in Deutschland noch nicht. Man begünstigt die Kartelle, indem man sie durch keine einzwängenden gesetzgeberischen Maßnahmen bedrängt, indem man nicht einmal die selbst von Herrn Roosevelt geforderte Publizität für ihre Maßnahmen vorschreibt. Ob das ein Fehler ist oder nicht, mag für heute unentschieden bleiben; aber es würde doch geradezu die unvernünftigste Kartellpolitik sein, die man sich denken kann, wollte man durch ein solches Exportmonopol den Beitrittszwang statuieren.

Die Vorschläge des Herrn Emil Sauer erinnern an den Entwurf des preußischen Kalimonopolgesetzes, der am 8. Februar 1894 dem Abgeordnetenhause zugegangen ist. So große Unterschiede zwischen der Tendenz des damaligen Regierungsentwurfs und der in Sauers Denkschrift zum Ausdruck gebrachten besteht, so ähnlich sind beide doch in einem Punkte: nämlich darin, daß dadurch die Macht des Syndikats gestärkt werden soll. Preußen wollte im Jahre 1894, daß „die Aufhebung und Gewinnung der Kali- und Magnesiasalze fortan ausschließlich dem Staate zustehe" und „die auf das Muten und Verleihen bezugnehmenden Vorschriften des allgemeinen Berggesetzes für diese Salze nicht zur Anwendung kommen sollten". Der Entwurf fand nicht die Genehmigung des Abgeordnetenhauses, und mit Recht wurde von der Majorität des Parlamentes gegen ihn eingewendet, daß er die Stellung des Kalisyndikates nur befestige. Denn der Ankauf der bestehenden Werke war nicht vorgesehen, nur die Entstehung neuer sollte verhindert werden, das Bohrrecht sollte nur dem Staate zustehen. Zwar sagte die preußische Regierung damals in der Begründung des Monopolentwurfes, daß sie einer durch die Begrenzung der Bohrungen etwa auftretenden Uebermacht des Syndikats entgegentreten werde; würden die Kalipreise übermäßig hoch steigen, so würde sie selbst als Mitglied des Syndikats eine Ermäßigung veranlassen und unter Umständen durch Vermehrung der Produktion oder Aufschluß neuer Werke (die zum Syndikat in Konkurrenz treten würden) einen Preisrückgang herbeiführen.

Hätte der Gesetzentwurf über das Kalimonopol nicht so mannigfache Fehler aufgewiesen, so wäre er vielleicht vom Parlament angenommen worden. Jedenfalls würden wir heute nicht die mißlichen Zustände in der deutschen Kaliindustrie erleben. Wir hätten nicht den mißlichen Zustand zu verzeichnen, daß die gewaltigen Schätze an Kali- und Magnesiasalzen, auf die Deutschland so stolz sein kann wie auf kein anderes Naturprodukt, den Produzenten selbst nicht zum Nutzen gereichen. Durch den Aufschluß einer großen Anzahl neuer Werke ist die Produktion so rapide gewachsen, daß die Kaliindustrie aus der Krisis kaum noch herauskommt. Der Grundgedanke des 1894er Monopolgesetzes aber ging dahin, den Aufschluß neuer Kaliwerke zu verhindern. Die Regierung begründete dies damit, daß die Erhaltung dieses Nationalschatzes ermöglicht werden müsse, daß die Privatindustrie Raubbau treiben könnte und daß die Vermehrung der bestehenden Kaliwerke keinem wirtschaftlichen Bedürfnis entspreche, da die vorhandenen Werke mehr als ausreichend seien, um auch gesteigerten Anforderungen zu entsprechen. Dieser Grundgedanke war durchaus richtig. Der große Fehler des Entwurfes bestand nur darin, daß er an den Türen des

Syndikats haltmachen, d. h. nicht auch die bestehenden Kalibergwerke in Staatsbesitz überführen wollte. Preußen hatte elf Jahre zuvor selbst das Syndikat mitgegründet, und außerdem gehörten ihm nur vier Werke an. Der preußische Fiskus hatte sogar die größte Beteiligung mit 20 Prozent. Trotzdem wollte man von einer Verstaatlichung der Privatwerke nichts wissen. Begründet wurde diese merkwürdige Rücksicht damit, daß man bei einem reinen Staatsmonopol mindestens 150 bis 200 Millionen Mark anwenden müßte, dessen Erträgnis nicht außer Zweifel stände. Eine schlechtere Begründung konnte man wohl kaum finden; man bedenke: der preußische Staat schreckt vor einer Ausgabe von 150 bis 200 Millionen Mark zurück, obgleich er weiß, daß die ganze Welt auf den Bezug deutscher Kalisalze angewiesen ist, daß der Bedarf sich von Jahr zu Jahr mehr steigern muß, weil das Kali längst von der Landwirtschaft und der chemischen Industrie als unentbehrlich betrachtet wird. Wir sehen hier wieder einmal den bureaukratischen Geist unserer Regierung in voller Prachtentfaltung; der Gewinn muß schon für das nächste Jahr sicher sein, muß auf dem Papier stehen, sonst lehnt man die Verstaatlichung ab. Jeder Kaufmann weiß, daß er ein Geschäft dann erwerben muß, wenn dessen Erträgnisse schlecht sind; wenn er nur die sichere Aussicht hat, es in die Höhe bringen zu können. Der preußische Handelsminister (damals Herr von Berlepsch) will das Geschäft erst kaufen, wenn es so gut prosperiert, daß der Besitzer gar nicht daran denkt, es abzugeben. Von diesem Prinzip wird unsere gesamte Verstaatlichungspolitik geleitet. Nirgends beobachtet man auch nur die Spur eines Fernblicks; so war es in der Kohlenindustrie, so wird es auch jetzt noch in der Kaliindustrie sein.

Auch jetzt noch. Denn noch ist's nicht zu spät, den Fehler gutzumachen. Freilich ist es heute weit schwieriger, den gesamten Kalibergbau zu verstaatlichen, als dies im Jahre 1894 der Fall war. Es gab im Sommer des vorigen Jahres (nach den Berechnungen Paxmanns) 50 in Förderung stehende Kaliwerke; davon gehören dem Kalisyndikat 37 Werke an. Daneben aber gab es zu dieser Zeit nicht weniger als 544 Bohrunternehmungen, von denen ein Teil bereits fündig geworden ist. Sie alle unter einen Hut zu bringen, dürfte wohl auf einige Schwierigkeiten stoßen. Dennoch kann man das Ziel gewiß noch erreichen, weil die Not der Kaliwerke so groß ist, die Gefahr neuer Aufschlüsse und damit verstärkter Konkurrenz so gewachsen ist, daß an eine ansehnliche Rentabilität auf einige Jahre nicht gedacht werden kann. Gerade diese Gelegenheit muß die Regierung benutzen; was ihr nicht jetzt gelingt, wird sie niemals erreichen. Mag sich selbst für einige Zeit günstige Rentabilität nicht erzielen lassen, so wird man später um so größeren Nutzen einheimsen. Denn an der großen Zukunft der Kaliindustrie kann gar nicht gezweifelt werden. Man denke nur daran, daß selbst die deutschen Steinkohlenbergwerke noch im Jahre 1886 fast ausschließlich mit Verlust gearbeitet haben und heute zu den bestrentierenden Unternehmungen gehören. Man komme nicht etwa mit dem Einwand (der 1894 von den Nationalliberalen erhoben wurde), der Kalibergbau sei für Preußen zu riskant; dagegen sprechen die Erfahrungen Mecklenburgs und Braunschweigs.

Insofern hat Herr Emil Sauer auch recht: der Verschleuderung von Kalisalzen ins Ausland muß ein Ziel gesetzt werden. Das kann jedoch nur in wirksamer Weise und ohne Bevorzugung bestimmter Privatinteressen durch ein Staatsmonopol geschehen. Sauers Vorschlag ist jedoch auch deshalb ungeeignet, weil gar nicht festzustellen ist, ob eine Abgabe von 30 Prozent der Syndikatspreise (die von den freien Werken an das Syndikat gezahlt werden soll) angemessen erscheint. Wenn man die Absicht hat, den Export zu niedrigeren Preisen als sie im Inlande gezahlt werden, zu verhindern, so könnte man doch nur eine Steuer in Höhe der Differenz zwischen Inlands- und Auslandspreis fordern. Aber auch eine solche Steuer könnte nur der Staat erheben, nicht das Syndikat. Denn dieses hätte es ja immer in der Hand, durch eine entsprechende Preisregulierung die Steuer möglichst hoch zu bemessen. Bei einem allgemeinen Staatsmonopol hätte die Regierung die Möglichkeit, dem Ausland die Preise vorzuschreiben und könnte dafür sogar die Inlandspreise ermäßigen. Damit wäre der heimischen Landwirtschaft besser gedient als durch hohe Zollmauern. Und die Einnahmequelle des Fiskus wäre gewiß nicht zu verachten. Bruno Buchwald

Notizen

Die in diesem Heft enthaltenen Reproduktionen nach Gemälden von Walter Leistikow, sowie das Porträt des Künstlers werden mit Erlaubnis des Verlags Paul Cassirer veröffentlicht.

Zu dem in Heft 50 enthaltenen Beitrag von Flaccus, Professor Knatschke, sei noch der vollständige Titel des besprochenen Buches nachgetragen: Professor Knatschke. Des großen deutschen Gelehrten und seiner Tochter ausgewählte Schriften. Den Elsässern mitgeteilt und illustriert von Hansi. Mülhausen im Elsaß. Verlag Veuve-Bader.

Neuerschienene Bücher u. Tonwerke

Es werden nur Werke aufgeführt, die eine Beachtung verdienen. Ausführliche Besprechung vorbehalten. Rücksendung findet in keinem Falle statt

La Phalange / Revue mensuelle, N. 28, Paris

Société internationale de Musique / Ancien Mercur Musical, N. 10, Paris

Walden, Herwarth: Zehn Dafnislieder Op. 11 / Dichtungen von Arno Holz / Für Gesang und Klavier / Morgenverlag G. m. b. H.

Schneider, Louis: Das französische Volkslied / Mit Notenbeilagen / Verlag Marquardt & Co., Berlin

Endell, August: Die Schönheit der großen Stadt / Verlag Strecker & Schröder, Stuttgart

Münsterberg, Oscar: Japans Kunst / Verlag George Westermann, Braunschweig

Goldbeck, Eduard: Briefe an den deutschen Kronprinzen / Verlag Marquardt & Co., Berlin

Insel-Almanach für 1909 / Insel-Verlag, Leipzig

Stucken, Eduard: Die Gesellschaft des Abbé Châteauneuf, Tragikomödie in einem Akt / Moderne Bühne. Eine Sammlung dramatischer Werke herausgegeben von Emil Reiß / Concordia, Deutsche Verlagsanstalt, Hermann Ehbock

Stucken, Eduard: Myrrha / Drama in vier Akten / Im selben Verlag

Swinburne, Algenon Charles: Chastelard / Ein Trauerspiel / Ins Deutsche übertragen von Walter Unus / Im selben Verlag

Hinnerk, Otto: Närrische Welt / Komödie in drei Akten / Im selben Verlag

Schurz, Carl: Abraham Lincoln / Verlag von Georg Reimer

Gourmont, Rémy de: Komödien einer Frau / Ein Roman in Briefen / Verlag von Hans v. Weber, München

Koennecke, Gustav: Deutscher Literaturatlas / Mit 826 Abbildungen und zwei Beilagen / N. G. Elwertsche Verlagsbuchhandlung, Marburg

Brjussof, Valerius: Erduntergang / Tragödie künftiger Zeiten in fünf Handlungen / Verlag von Hans v. Weber, München

van der Borght: Die Entwicklung der Reichsfinanzen / Sammlung Göschen / Leipzig

Verantwortlich für die Redaktion: Eberhard Frowein, Charlottenburg, Lützowerstr. 6; für den Handelsteil: Bruno Buchwald, Berlin C., Heiligegeiststr. 52

Ein Leitsatz der neuen Wohnungskunst ist: der Mensch sei der Hauptschmuck des Wohn-, Fest- oder Theaterraumes, das heißt alles in den Räumen sei auf die Erscheinung des heutigen Menschen in seiner modernen Kleidung so wohl abgestimmt, daß er erst den Schlußstein dazu bildet. — Die Firma W. Dittmar, Berlin C., Molkenmarkt 6, zeigt eine außerordentlich reiche Auswahl von Zimmern, Einzelmöbeln, Stoffen und Teppichen, die dem Leitsatz entsprechen, in allen Preislagen; vom Einfachsten an. — Die Wirkung der Zimmer, die von diesem Standpunkte aus eingerichtet sind, ist eine besondere. Die einfachsten Räume wirken vornehm; jedes Bild, jedes Nippes kommt prächtig zur Geltung. Ruhe und Harmonie umfangen den Eintretenden, und er hat das Gefühl, daß er die „Hauptsache" sei. Jedem ist Gelegenheit gegeben, dieses nachzuprüfen, in der Ausstellung der Firma Dittmar in der Tauentzienstraße 10. Die Besichtigung ist frei von 9—1 und 3—7 und Sonntags von 12—2 Uhr. Abbildungen der Möbel des Hauptlagers, sowie Beschreibung und Abbildungen der Ausstellung stehen gern kostenfrei zu Gebote.

Dieser Nummer ist eine Kunstbeilage der Firma Bernard Stadler, Paderborn, über Innendekoration beigefügt, ferner ein Prospekt des Verlages Julius Hoffmann, Stuttgart, auf die wir ganz besonders hinweisen.

Jeder Tag im neuen Jahre

bringt Ihnen neuen Genuss, wenn Sie **Salem Aleikum** rauchen, die feinste Cigarette und deutsches Fabrikat aus erlesenstem orientalischen Tabak.

Salem Aleikum-Cigaretten, keine Ausstattung, nur Qualität.

Preis:	Nr.	3	4	5	6	8	10
		3½	4	5	6	8	10 Pfennige das Stück.